

ISSN 0208—2551

1'2002

МАСТАЦТВА





Уладзімір Кожух. Якая стаіць каля дарогі. Алей, 2001. 80х90.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл.: 289-34-67,
289-34-68.

Разліковы рахунак
Дзяржаўнага
прадпрыемства
«Дом прэсы»
№ 3031202930019
у Славянскім
аддзяленні
Белбізнесбанка
г.Мінска, код 834
(часопіс
«Мастацтва»).

Рэспубліканскае
унітарнае
прадпрыемства
«Дом прэсы»
Міністэрства
інфармацыі
Рэспублікі
Беларусь.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

МАСТАЦТВА

№ 1 (229) студзень 2002 Выдаецца са студзеня 1983 года

Наш
Internet адрас:
www.ibamedia.com.

Тэхнічная
падтрымка
старонкі
доступно на
ibaMEDIA
www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: Юрый Макараў. Ціхая флейта. Алей, 1999.

Кіно нацыянальнае, кіно беларускае

Вольга НЯЧАЙ

«Нацыянальны фестываль беларускага кіно» — так гучыць афіцыйная назва Брэсцкай кінабіенале. Але ці сапраўды можна сёння назваць айчыннае кіно беларускім? Ці адлюстроўвае яно жыццё нашага народа — ягоныя ментальнасць, генную памяць, сучасныя духоўныя праблемы? І яшчэ адно пытанне: наколькі гэтае кіно мае права называцца мастацкім паводле сваёй вобразнасці (у тым ліку дакументалістыка)? Ці гэта не больш чым кінавытворчасць, сродак захавання вытворчай базы «Беларусьфільма»?

Наўрад ці гэтыя пытанні могуць мець просты адказ. Пакуль што беларуская эканоміка надта слабая, каб цешыць сябе ўласнымі дарагімі кінавідовішчамі. Дзякуючы знікненню «жалезнай заслоны» шараговы глядач цяпер мае што паглядзець і без айчынных фільмаў — калі не ў кінатэатры, дык на хатнім тэлеэкране. І тым не менш той жа Брэсцкі фестываль пераканаўча сведчыць: попыт на свае, беларускія фільмы ёсць. Гледачы не страцілі жадання зірнуць на сваё жыццё, перастворанае ў экранныя вобразы. Праблема ў тым, на якім мастацкім узроўні адлюстроўваецца жыццё нашых сучаснікаў і суайчыннікаў, што карыснага застаецца ў памяці і ў душы пасля прагляду? Прапануем зірнуць на панарамы мастацкага і дакументальнага кіно паасобку: тэматыка стужак у іх часта была блізкая, а вось творчы вынік — зусім розны.



«Павадыр».

Беларускія «рэйнджэры»

Герой амерыканскіх і расійскіх баевікоў, якія займаюць пачэснае месца ў рэпертуары нашых кінатэатраў, дасягае сваіх мэтаў сілаю зброі ці кулака. У свядомасці маладых гледачоў замацоўваецца ўпэўненасць, што гэта найбольш эфектыўны сродак здабыць справядлівасць. Многія такія персанажы (і акцёры, што іх іграюць) сталі, як цяпер кажуць, «культавымі». Ідэя помсты («кроў за кроў») уводзіцца аўтарамі ў масавую свядомасць як цалкам прымальная для сучаснай маралі. Калі ў філасофскай кінапрыпавесці Т.Абуладзе «Мальба» гэтая ідэя памастацку пераканаўча абвяргалася, то ў сучасных фільмах «Ускраіна» П.Луцыка або «Варашылаўскі стралок» С.Гаварухіна ідэя крывавай помсты выглядае цалкам рэспектабельна. Постсавецкае кіно не хоча адставаць ад рэпартажаў з рэальных крымінальных «разборак», што транслююцца тэлебачаннем, — тыражуе і праслаўляе рамантызаваныя вобразы герояў накшталт прафесійнага кілера з фільма С.Балабанава «Брат».

У апошнія гады падобныя героі з'явіліся і ў беларускім кіно, якое традыцыйна трымалася больш светлых ідэалаў — спагады і міласэрнасці. На экраны павылазілі беларускія «рэйнджэры». Падзеі гэтых фільмаў адбываюцца ў розныя гістарычныя эпохі: у гады вайны, у перыяд распаду СССР ці ўжо ў наш час, але змест іх аднолькавы: узброенае змаганне з ворагам паводле жанравых канонаў амерыканскага баевіка. У такіх творах фізічнае дзеянне пераважае над вымалёўваннем псіхалогіі герояў — і таму тыя выглядаюць такімі аднамернымі і прымітыўнымі. Фільмы «фізічнага дзеяння» ствараюцца для найбольш шырокай і найменш падрыхтаванай аўдыторыі — для падлеткаў.

«Рэйнджэраў» такога кшталту можна бачыць і ў стужцы М.Пташука «У жніўні 44-га...». У цітрах фільма невыпадкова адсутнічае імя сцэнарыста — пісьменніка У.Багамолава. Рэч не толькі ў фінансавых «разборках» аўтараў стужкі (яны падрабязна асвятляліся з розных бакоў у прэсе і сталі для фільма дадатковай рэкламаю). Сутнасць спрэчкі пісьменніка і рэжысёра больш глыбокая: не адбылося паразумення ў поглядах на псіхалагічны партрэт герояў, уплыў вайны на чалавечую мараль, неабходнасць абцяжарваць сябе пошукам не ворагаў, а справядлівасці. У аповесці пэўная псіхалагічная глыбіня ёсць. На экране ж атрымаўся звычайны, адносна прафесійна зроблены баявік пра контрразведчыкаў, якія шукаюць варожых шпіёнаў. Для такіх герояў няма ніякай маральнай праблемы ў тым, каб забіць непрыяцеля на вачах яго каханай жанчыны, маладой маці. Рэцыдывам эстэтыкі часоў таталітарызму выглядаюць сцэны ў стаўцы Сталіна, які паказаны хоць і крыху адмоўна (з гледжання іронію загадаў), але ў той самы час — велічна, у традыцыях пафасных твораў перыяду «малакарціння». Атмасферу фільма ажыўляе хіба што бясконцы рух ваеннай тэхнікі на дарогах. Увага напружваецца толькі ў фінале, калі «момант ісціны» выкрывае апранутых у савецкую форму шпіёнаў.

Жанр баевіка спрашчае той вобраз вайны, што быў створаны сапраўды нацыянальным і сапраўды мастацкім кіно. Былі ў нас і героіка-рамантычныя фільмы на гэтую тэму («Канстанцін Заслонаў», «Гадзіннік спыніўся апоўначы», «Альпійская балада»), і лірыка-настальгічныя («Праз могілкі», «Я родам з дзяцінства», «Вянок санетаў», «Іван Макаравіч»), і трагічныя («Ідзі і глядзі», «Знак бяды», «Сведка»). Ці ж сапраўды спадкаемцам такіх высокіх дасягненняў айчыннага мастацтва мусіў стаць спрошчаны баявік? А мо сам жанр фільма «пра шпіёнаў» дыктуе свае правілы гульні?

Бадай што не. Беларускае кіно можа і тут выйсці на новы, больш глыбокі ўзровень мыслення. Доказам таму — дакументальныя фільмы «Апошні з групы «Джэк»» В.Жыгалкі («Тэлефільм») і «Кент, або Вялікая гульня маленькага шэфа» С.Агеенкі («Белвідэацэнтр»). Героі гэтых карцін — нашы сучаснікі, былыя разведчыкі. Г.Юшкевіч сёння — апошні, хто можа распавесці пра дыверсійную групу «Джэк», што дзейнічала ў тыле ворага, пад Кёнігсбергам, прыкладна ў тыя ж дні, у якія разгортваецца дзеянне фільма М.Пташука. Амаль люстэркавая сітуацыя: Г.Юшкевіч і ягоныя паплечнікі таксама перадавалі па радыё за лінію фронту звесткі пра рух варожай ваеннай тэхнікі. Але наколькі адрозніваецца танальнасць праўдзівай дакументальнай карціны ад стылістыкі бутафорскага баевіка! Г.Юшкевіч, які ваяваў яшчэ падлеткам, глядзіць на тагачасныя падзеі не проста як мудры дарослы чалавек, а як філосаф. Ён з гумарам распавядае пра неверагодныя выпадкі — напрыклад, як савецкага разведчыка хавала на гарышчы свайго дома нямецкая сям'я. У тым самым доме жылі нямецкія контрразведчыкі, што шукалі савецкіх радыстаў, і гаспадыня гатавала ежу ў агульных рондлях для шпіёна і тых, хто яго лавіў. Вось незвычайны сюжэт — амаль фантастычны, з такіх робіцца баевікі. Але Г.Юшкевіч кранальна распавядае і пра пасляваенныя сустрэчы са сваімі нямецкімі пабрацімамі (гэта мы бачым у нямецкай кінахроніцы), і пра тое, як патаемна правозіў антыфашыста Аўгуста Шылета пасля вайны на ягоную радзіму, у Калінінград (немцы тады не мелі права прыязджаць у былы Кёнігсберг). Вось грані гістарычнай праўды, побач з якой кінематаграфічная міфалагема пра подзвігі «герояў-контрразведчыкаў» не выклікае ніякага даверу.

Варта адзначыць удалы дэбют у беларускім кіно сцэнарыста С.Трахімёнка. Гэта ён напісаў сцэнарыі абедзвюх згаданых дакументальных стужак пра разведчыкаў. Абедзве пабудаваныя як споведзь-успаміны герояў, маюць шмат цікавай малавядомай інфармацыі. Герой другой стужкі, А.Гурэвіч (псеўданім «Кент»), у гады вайны быў рэзідэнтам савецкай разведкі ў Бруселі. У фільме з інтрыгуючай назваю «Кент, або Вялікая гульня маленькага шэфа» багата парадаксальных, нечаканых падрабязнасцяў з жыцця рэзідэнтаў-падпольшчыкаў, удала скарыстоўваецца замежная кінахроніка.

Асноўныя творчыя беды беларускага кіно вынікаюць з таго, што нам не стае таленавітых сцэнарыяў. У тым ліку і традыцыйная для айчыннага кінематографа тэма вайны магла б набыць свежы подых, калі б у сцэнарыях набыты нашым народам трагічны досвед пераасэнсоўваўся праз прызму актуальных рэалій — пагрозы чацвёртай сусветнай вайны (з міжнародным тэрарызмам і крыміналам). Наўрад ці можна лічыць мастацкім дасягненнем наўмысна прымітывізаваную камедыю пра сучаснае войска «Армія выратавання» (студыі «Відэафакт» і «Беларусьфільм», сцэнарый Я.Байрачнага, І.Трацяка і С.Пуцыла, рэжысёр С.Краўцоў).

На вобразах сучасных «рэйнджэраў» грунтуюцца і фільмы, знятыя паводле сцэнарыяў В.Чарных, — трохчасткавы серыял «Любіць па-руску» і «Рэйнджэр з атамнай зоны». Вядомы майстар меладраматычных сюжэтаў В.Чарных сцэнарыі гэтых стужак збудаваў на скрыжаванні жанраў баевіка, меладрамы і палітычнага плаката.

Чарнобыльская тэма, актуальная і балючая, пакуль не знайшла сабе адэкватнага мастацкага ўвасаблення. Шукаць трэба, бадай, у рэчышчы праро-



«Свежына з салютам».

чага фільма-прыпавесці А.Таркоўскага «Сталкер», дзе «зона» трактуецца як выпрабавальны палігон адносінаў людзей да прыроды і чалавека да чалавека. У той стужцы пануе змрочная апакаліптычная атмасфера, але ўсё ж адчуваецца надзея аўтараў на здольнасць чалавека ўратавацца праз любоў і павагу да суседзяў па планеце. У фільме ж В.Нікіфарава «Рэйнджэр з атамнай зоны» няма нават спробы зірнуць на тэму Чарнобыля не толькі што па-філасофску, але і хоць бы з гледзішча ўплыву наступстваў катастрофы на псіхалогію вясковага люду. Зона тут — не больш чым экзатычная дэкарацыя для змагання «рэйнджэра»-чарнобыльца з карыкатурнай мафіяй і ўласнымі сексуальнымі комплексамі. У адным з эпізодаў, калі міліцыя затрымлівае ліхадзеяў у падпольным публічным доме, гучыць сімвалічная фраза: «Дайце што-небудзь сорам прыхаваць!». Гучыць, нібы аўтарская самахарактарыстыка. Які сцэнарый — такі і фільм.

А між тым беларуская дакументалістыка ўжо стварыла цалкам прыстойны фільм пра наступствы Чарнобыльскай катастрофы. Маю на ўвазе стужку В.Жыгалкі «Забароненая зона» («Тэлефільм»). Мова там ідзе пра Палескі дзяржаўны радыяцыйна-экалагічны запаведнік, пра ўплыў радыяцыі і адсялення людзей на флору і фауну: жыццё працягваецца і развіваецца. Прырода вучыць чалавека, што ён таксама можа адужаць усе свае беды.

Паводле сцэнарыя В.Чарных акцёр і рэжысёр Я.Мацвееў зняў фільм «Любіць па-руску», дзе сам выступіў у ролі гэткага «рэйнджэра»-пенсіянера-губернатара. Зноў знаёмая схема: мафія перашкаджае жыць фермерам, а губернатару — будаваць мост, што мае злучыць Расію і Беларусь. Герой серыяла, як сапраўдны рэйнджэр (ён мае партызанскі досвед і малады тэмперамент), змагаецца з ворагамі зброяй, што захавалася ў сялянаў з часоў вайны (адпаведна мафія сімвалічна асэнсоўваецца як спадкаемца акупантаў). Яшчэ больш нагадваюць рэйнджэраў героі другога плана — мускулісты ахоўнік з былых «афганцаў» і знаёмы з прыёмамі рукапашнага бою малады бацюшка (былы спецназавец). Фінал фільма прымушае прыгадаць «агітпрапаўскія» стужкі 1920-ых — 30-ых гадоў з іх плакатнымі лозунгамі і пафаснымі песнямі. Калькі з не лепшых узораў амерыканскага і савецкага кіно прыніжаюць і аўтараў, і гледачоў. Тэмы бяруцца нібыта сур'ёзныя, знешне актуальныя, а мастацкае вырашэнне шукаецца (нават наўмысна) як мага больш прымітыўнае.

«Свежына з салютам».



Беларускае кіно сёння мае патрэбу ў новых героях, з пазітыўным светаглядам. Спадзяюся, прыйшоў час развітацца з комплексам г. зв. «маральнага Чарнобыля», што панаваў у нашым кіно мінулага дзесяцігоддзя, з героямі-самагубцамі і фільмамі-плачамі накшталт стужак «Апошняя роля» М.Дудзіна і «Эпілог» І.Дабралюбава. Але пакуль што новыя крыніцы энергіі шукаюцца не ў духоўнай, а ў фізічнай сіле. Ці ж наш гэта шлях — капіраваць галівудскія рэцэпты змагання з несправядлівасцю? Ці беларускае атрымліваецца ў выніку кіно?

І смех, і слёзы, і любоў

Вясёлая, жыццярадасная камедыя ва ўсе часы была вельмі папулярным жанрам. Смехавая культура наогул займае важнае месца ў фальклорнай традыцыі кожнага народа, на ёй можна грунтаваць і сучасныя пошукі жыццесцвярджальных сюжэтаў. У айчыннай аўдыторыі ў свой час вялікі поспех мелі беларускія кінакамедыі У.Корш-Сабліна «Мая любоў» і «Шукальнікі шчасця», фільмы-спектаклі «Паўлінка» і «Хто смяецца апошнім». У апошняе дзесяцігоддзе запамінальных камедыяў у нашым кіно не было.

І вось на экраны выходзіць «Свежына з салютам» — фільм, які рэкламуецца як «народная камедыя», «лубок», «чыстая камедыя». Сцэнарыст С.Давідовіч сюжэт кароткага анекдота расцягнуў да памераў поўнаметражнай карціны. Змест фільма наступны. Да вяселля трэба забіць свінню, каб была свежына. Мужыкі нападпітку б'юць яе, доўга цягаюць па зімовым лесе, а яна ўрэшце аказваецца жывою.

«Гумар» аўтары імкнуцца выціснуць з той сітуацыі, што вяселле робіцца спехам: жаніх — салдат, які мусіць тэрмінова вярнуцца ў сваю часць. Аўтары ўводзяць у сюжэт «смешную», на іхнюю думку, сцэну: мясцовы жыхар (таксама нападпітку) пераапранаецца ў «бацюшку» і блаславіць маладых. Эпізод зняты ў традыцыях атэістычнага кіно 1920-ых гадоў, дзе агульным месцам быў сарказтычны паказ царкоўных абрадаў. Ці быў сэнс рабіць гэта сёння?

Дарэчы, у расійскай стужцы «Прыходзь на мяне паглядзець» (рэжысёр А.Янкоўскі), якая была паказаная па-за конкурсам на Брэсцкім фестывалі, таксама ёсць падобная сцэна жартаўлівага блаславлення, але трактуецца яна зусім інакш. Замест іконы маладых блаславляюць... партрэтам Дыкенса, аднак жаніх рашуча кажа, што старадаўні абрад для яго — рэч вельмі сур'ёзная і жарты тут не да месца.

Рэжысёр І.Паўлаў ставіў «Свежыну з салютам» паводле сцэнарыя сумненўнай вартасці, ад якога на кінастудыі адмовіліся ўсе іншыя рэжысёры. Вось і атрымаўся нават не лубок (у яго свае эстэтычныя каноны), а псеўдалубок, нейкі сувенірны гібрыд паскоранага вяселля і запаволенага салюта.

Не менш, чым камедыя (смехавы жанр), у гледачоў папулярная меладрама (слёзны жанр). Фільм «Павадыр» (сцэнарый А.Качана пры ўдзеле А.Яфрэмава, пастаноўка А.Яфрэмава) — гэта рымейк славутай меладрамы Чапліна «Агні вялікага горада». Гераіня, сляпая дзяўчына, слухае фанаграму чаплінскага фільма і марыць пра зрок і каханне. Малады чалавек прыводзіць ёй сабаку-павадыра і сам выступае для яе ў ролі нябачнага сабакі (Хлопчыка). Карацей, гэта гісторыя казачнага кахання са шчаслівым канцом. Актрыса Тэатра-студыі кінаакцёра Валерыя Арланава грае сваю гераіню, надаючы ёй рысы рамантычна-загадкавай прыгажуні. Інтэрпрэтацыя ролі нагадвае вобразы, якія ў пачатку мінулага стагоддзя стварала актрыса нямога кіно Вера Халодная. Мяркую, Арланава мае выразную індывідуальнасць, у розніцу на якую можна стварыць адмысловыя сцэнарыі (магчыма, для серыялаў). Выканаўца мужчынскай ролі П.Юрчанкоў-малодшы сваю ролю «павадыра» пабудаваў досыць схематычна.

Наогул трэба зазначыць, што меладрама — даволі перспектыўны жанр для нашых кінамайстроў. У беларускім кіно такіх фільмаў было нямала: прыгадаю, напрыклад, стужкі «Палеская легенда», «Каханнем трэба даражыць», «Шчасце трэба берагчы». Меладрама вучыць спачуванню і міласэрнасці, яна блізкая да народных казак. У адрозненне ад крывавых і змрочных баевікоў, меладрама нагадвае людзям, што зло можна адужаць і чыстымі рукамі, і таму гэта не «нізкі» жанр, а форма народнай масавай культуры. Серыялы, у тым ліку «сямейныя», з меладраматычным сюжэтам, маглі б апраўдана знайсці сабе месца ў беларускім нацыянальным кіно.

Даўнія і слаўныя традыцыі мае на нашым экране жанр дзіцячага кіно. Ужо класікай сталі кінамюзіклы Л.Нячаева «Прыгоды Бураціна» і «Пра Чырвоны Каптурок». Смех, радасць, песні, танцы, казачныя касцюмы, жвавыя і выразныя дзіцячыя тварыкі, натуральнасць іх жыцця ў казачных вобразах — усё гэта дае права далучыць фільмы Л.Нячаева да «залатога фонду» беларускага кіно.

Дзіцячыя стужкі апошніх гадоў маюць зусім іншую танальнасць: іх героі пакрыўджаныя жорсткім светам, дзе ўладараць дарослыя («Вогненны стралок» М.Князева, «Падзенне ўгару» А.Трафіменкі, «Маленькі баец» і «Зорка Венера» М.Касымавай). Дзіцячае кіно зрабілася філіялам дарослага з ягонымі бязлітаснасцю і часам безвыходнымі жыццёвымі сітуацыямі. У такіх фільмах няма дзіцячага смеху і жыццярадаснасці. Дзіцячыя фільмы сталі трагічнымі. Знікла казка — спрадвечны жанр ідэалізаванага ўвасаблення перамогі дабра над злом.

У стужцы «Зорка Венера» (сцэнарый В.Казько пры ўдзеле М.Касымавай) галоўная гераіня — маленькая скрыпачка з сям'і алкаголікаў. Старэйшая сястра-нарκаманка прымушае дзяўчынку зарабляць грошы ёй на наркотыкі. Спадзяванні скрыпачкі, што сястра кіне «калоцца», марныя. Як жа перавесці такую жорсткую рэальную сітуацыю ў казачны рэгістр для дзіцячай аўдыторыі? Аўтары «рамантызуюць» яе праз увядзенне ў сюжэт казачнага персанажа — маленькага рыцара з мячом. Гэтая лялька — казачны сябар і паплечнік малой гераіні. Гучыць песня пра рыцара, які змагаецца са злом, але гучыць яна фальшыва. Старэйшая сястра карыстаецца самаахвярнасцю малодшай і нават вучыць яе, што для блізкага чалавека трэба ахвяраваць усім на свеце. Але любоў скрыпачкі да сястры слугуе перамозе не дабра, а зла, бо тая ўсё адно працягвае ўжываць наркотыкі. Такім чынам, аўтары памкнуліся спалучыць непалучальнае — жорсткую рэальнасць і рамантычную казку. Адрас фільма стаў неакрэслены.

На жаль, гэтак патрэбныя дзецям фільмы-казкі, фільмы-мюзіклы цяпер ніхто з беларускіх аўтараў не здымае. Ёсць цікавыя дакументальныя стужкі пра сучасных дзяцей, у тым ліку фільмы-плакаты, фільмы-перасцярогі («Наркаманія» рэжысёра А.Каласкова, «Канікулы для сіраты» Г.Адамовіч, «Зязю-

«Армія выратавання».



ліны дзеці» С.Гайдука), ёсць і творы рамантычнага плана (напрыклад, «Я сустрэну, я пазнаю...» І.Волах — пра першае каханне). У анімацыйным кіно з'явілася цікавая і патрэбная плынь духоўнай асветы: рэжысёр І.Кадзюкова стварыла для дзяцей цыкл фільмаў пра Раство («Цудоўная вячэра на Куццю», «Дзяўчынка з запалкамі», «Прыпавесць пра Раство»).

Меладрама, камедыя, фільм-казка (пажадана музычная) — вось жанры, якія заўсёды могуць разлічваць на глядацкі попыт. Тут у беларускага кіно ёсць добрыя традыцыі, і, спадзяюся, яны будуць мець працяг. У прыватнасці, І.Волах марыць пра экранізацыю казак Андэрсена... Ці дадуць ёй такую магчымасць?



«Рэйнджэр з атамнай зоны».

Творчасць. Духоўнасць. Вера.

Найбольш значныя здабыткі беларускае кіно мае сёння ў галіне дакументалістыкі. Невыпадкова галоўныя прызы Брэсцкага кінафестывалю атрымалі арыгінальныя, сапраўды аўтарскія стужкі — «Несыграная роля» Н.Гаркуновай і «Андрэевы камяні» В.Аслюка. Важна і тое, што рэжысёры паставілі гэтыя фільмы паводле ўласных сцэнарыяў. Паводле мастацкай структуры гэта унікальныя карціны.

Н.Гаркунова зрабіла тое, чаго да яе не рабіў ніхто: яна зшітавала ігру акцёра ў віртуальнай ролі з ягонай споведдзю пра жыццё і ўжо сыграныя ролі. У стужцы разгортваюцца і пераплятаюцца тры сюжэтна-вобразныя лініі, тры адметныя лёсы: акцёра В.Манаева, літаратурна-сцэнічнага персанажа Башмачкіна і аўтара гэтага персанажа пісьменніка М.Гогаля. Філасофскую глыбіню стужкі падтрымліваюць цытаты з творчай спадчыны Гогаля. Фільм магнетызуе аўдыторыю духоўным зместам і незвычайнай формаю. Ён светлы і ачышчальны.

Герой фільма «Андрэевы камяні» Андрэй Арыніч, былы студэнт Акадэміі мастацтваў, пасля аварыі страціў рухомасць. Асабістая трагедыя не пазбавіла яго волі да жыцця, яна дапамагла яму пераасэнсаваць прызначэнне чалавечага жыцця. Андрэй распавядае, як калісьці смяшыў чарнобыльскіх дзяцей у ролі клоуна, як спачуваў чужому гору (мы бачым кінахроніку тых часоў). Цяпер ён пытаецца ў сябе не «За што мне такая бяда?», а «Дзеля чаго?». Разам з рэжысёрам герой едзе на далёкі хутар пад Крэвам, каб згодна старадаўняй традыцыі выбіць крыжы на тамтэйшых камянях. Так некалі рабілі продкі, каб бараніць Радзіму ад ліха. Незвычайны фільм. Трагічны і жыццесцвярджальны.

Сярод духоўна значных напрамкаў сучаснай беларускай дакументалістыкі варта адзначыць дзве сугучныя тэмы: экалагічнае і этналагічнае (фальклорнае) кіно. Праблематыку яны маюць агульную: гэта пагроза знікнення найкаштоўнага, што ў нас сёння ёсць, — аўтэнтычнага фальклору і унікальнай прыроды. У Беларусі яшчэ можна знайсці сёе-тое з таго, што страцілі многія больш развітыя краіны Еўропы, — некранутыя лясы і балоты, запісаных у Чырвоную кнігу птушак і звяроў. У далёкіх вёсках (асабліва на Палессі) захаваліся і старажытныя формы аўтэнтычнага фальклору, у тым ліку — песні і найгрышы каляндарнага і сямейна-абрадавага цыклаў.

Фальклорна-даследчыцкія фільмы называюць таксама «візуальнай антрапалогіяй» і «экраннай этнамузыкалогіяй». У Беларусі гэты жанр развіваецца каля 30 гадоў — найперш дзякуючы прыходу ў кіно этнамузыколага Зінаіды Мажэйкі. Яна сцэнарыст цыкла фільмаў «Палескія калядкі», «Галасы вякоў» і «Памяць стагоддзяў» (рэжысёр Н.Сава), «Палескія вяселлі» і «Крывыя вечары» (Ю.Лысятаў), «Пранясі, Божа, хмару» (А.Шклярэўскі). На Брэсцкім кінафестывалі быў прадстаўлены фільм «Рух зямлі» (рэжысёры Ю.Лысятаў і С.Гайдук). Выдатныя майстры «галасных» спеваў С.Дубейка і М.Басякоў спяваюць у ім на вольным паветры ў сугучны з жыццёвым цыклам прыроды, якім кіруе рух Зямлі.

Калі «Андрэевы камяні» — гэта фільм-малітва, то «Рух Зямлі» — фільм-песня. Абодва гэтыя творы — праява душы і ментальнасці народа, яны бясспрэчна належаць беларускай нацыянальнай культуры. Стужка «Рух Зямлі» была адзначаная прызам «Прохарскі анёл» на X Міжнародным фестывалі этналагічных фільмаў у Бялградзе (2001). Між тым на Брэсцкім фестывалі гэты фільм (і этнамузыкалагічны, фальклорны напрамак наогул) не быў падтрыманы. Ці ж не сведчыць гэта пра неразуменне неабходнасці захавання і развіцця традыцыяў народнай культуры?

У апошнія гады добра паказала сябе прынцыпова важнае для нашай экраннай культуры кіно на тэмы экалогіі. Асобныя стужкі рабіліся і раней, цяпер жа звярнуў на сябе ўвагу таленавіты і актыўны аўтар І.Бышнёў — біёлаг паводле адукацыі, адзін з кіраўнікоў грамадскай арганізацыі «Ахова птушак Беларусі». Фільмы пра беларускую прыроду ён здымае ў розных жанрах. Сярод іх — навукова-папулярная стужка «Жывыя сведкі ледавікоў», экранная медытацыя «Жывая вада», сюжэтная ігравая карціна для дзяцей «Лясныя хованкі» (на Міжнародным тэлекінафоруме ў Ялце ў 2001 г. яна заняла III месца ў намінацыі навукова-папулярных і асветных праграмаў).

І.Бышнёў мяркуе, што экалагічныя фільмы могуць знайсці сабе самую разнастайную аўдыторыю. Можна здымаць замалёўкі для экатурыстаў, дзіцячыя фільмы-казкі пра жывёлаў, стужкі пра рэалізацыю ў Беларусі прыродаахоўных праектаў, аповеды пра асобныя віды птушак і жывёлаў, серыялы пра запаведнікі і нацыянальныя паркі, можна скарыстоўваць вобразы беларускай прыроды ў рэкламных роліках і замалёўках для эмацыянальнай рэлаксацыі. Вельмі шкада, што на Брэсцкім фестывалі гэты перспектыўны напрамак нашага кіно не быў ацэнены, а сам І.Бышнёў не атрымаў ніякага прыза (нават за дэбют), якога ён, безумоўна, заслугоўваў.

Бальшыня дакументальных фільмаў апошніх гадоў прысвечана выбітным дзеячам культуры. Пераважаюць стужкі, створаныя ў паэтычна-метафарычнай стылістыцы. Варта адзначыць «Вочы вады» А.Шклярэўскага (пра брата рэжысёра, вядомага пісьменніка І.Шклярэўскага), «Дрэва за акном» М.Якжэна (пра мастака кіно Я.Ігнацьева), «Анісімаў» (пра дырыжора А.Анісімава) і «Вяртанне ў рай» В.Шышова (пра мастака В.Бялыніцкага-Бірулю), «Мастак, які малюе на пяску» С.Кацьера (пра рэжысёра В.Раеўскага). У гэтых творах адчуваецца сугучнасць светагляду аўтара і героя.

Былі і парадныя, апісальніцкія кінапартрэты. Сярод іх — «Снег падае і растае» М.Князева (пра рэжысёра Б.Луцэнку), «Сёння — Аляксей Дударaў» У.Цеслюка, «Разам з ім» У.Арлова (пра кінарэжысёра У.Корш-Сабліна) ды іншыя. Не ўсе яны трапілі ў праграму Брэсцкага фестывалю, але ўсё ж засмучае інертная стэрэатыпнасць мыслення аўтараў такіх стужак. Звычайны шаблон: падарожжа ў мясціны, дзе прайшло дзяцінства героя, справаздачныя маналогі, славаслоўе "хору" паплечнікаў і г. д. Экранны партрэт можна стварыць зусім інакш. Напрыклад, у фільме М.Якжэна «Дрэва за акном» герой не прамаўляе ніводнага слова, замест языка гавораць міміка, удумлівыя вочы, а таксама — жывапісныя палотны, у якія герой уклаў сваю душу. Іншы прыклад дае стужка «Вочы вады», дзе паэт І.Шклярэўскі натхнёна дэкламуе свае вершы на фоне прыроды (яе цудоўна паказаў аператар Д.Зайцаў).

Некаторыя фільмы-партрэты выклікалі ў мяне нутраны супраціў. Твор С.Шульгі «Час акцёра. Дывертысмент», які знаёміць гледача з акцёрам А.Ткачонкам, пабудаваны як фантасмагорыя: персанажы, якіх увасабляў на сцэне акцёр, зліваюцца з яго падсвядомасцю і авалодваюць яго целам. Асоба акцёра нібы знікае: множацца думкі пра смерць і самагубства, герой разважае пра тое, як лёгка можна перайсці ад быцця да нябыту. Калі прыгадаць, што А.Ткачонак іграў у сумнеўных з гледзішча маралі мастацкіх фільмах «Нячысцік» і «Апошняя роля» М.Дудзіна, — робіцца зразумелым, адкуль такая страта павагі да жыцця. І ўсё ж, мяркую, духоўны свет А.Ткачонка больш багаты. Сведчаннем таму — роля «чалавека са свечкай», якую гэты акцёр сыграў у фільме М.Якжэна «Нататкі маладога доктара».

А.Карпаў, які колісь праявіў сябе тонкім псіхолагам у стужцы пра актрысу А.Клімаву «Апошні спектакль», новую карціну, «Опус з 10 да 15», зрабіў як аўтапартрэт з акцёрамі на рэпетыцыі спектакля «Дзікарка». Рэжысёр нібы замбіруе сваіх акцёраў, каб тыя ўвайшлі ў транс для крутлявых эратычных рухаў (аператар зняў іх з падкрэслена ніжніх ракурсаў). І пры гэтым аўтар не пасаромеўся прысвяціць фільм «акцёрам — з любоўю». На мой погляд, экран кажа моваю пластыкі пра іншае — пра аўтарскі нарцысізм.



«Зорка Венера».

На Брэсцкім фестывалі былі, вядома, і больш духоўныя карціны, дзе аўтары і героі разважаюць пра вечныя катэгорыі ісціны і маралі. У свой час В.Шавялевіч зняў фільм, неацэнную каштоўнасць якога мы разумеем толькі сёння, калі не стала вялікага героя — акадэміка Д.Ліхачова («Лісты пра добрае і вечнае»). У стужках цыклаў «Да вас, сучаснікі мае» і «Беларусь на крыжы стагоддзяў» В.Шавялевіч працягнуў аповед пра выдатных дзеячаў нашай гісторыі, асабліва святароў і асветнікаў. В.Каралёў у карціне «Святыні Беларусі» ўпершыню ў нашай экраннай культуры разважае пра тое, якія святыні шануе беларускі народ. Гэта філасофскае эсэ. М.Якжэн у стужцы «...З забыцця і праху» аднаўляе старонкі жыцця археографа, складальніка першага зборніка «Беларускіх старадаўніх граматаў» І.Грыгаровіча. Герой фільма Р.Ясінскага «Столькі гадоў», слонімскі збіральнік старажытных рэчаў для буду-

чага музея «Беларускае мястэчка» М.Рылько, кажа з экрана пра неабходнасць ратавання гістарычнай памяці (у кожным рэгіёне і мястэчку яна свая, адметная). Можа, у гэтай тэме і крыецца квінтэсенцыя нацыянальнага кіно?

Некаторыя філосафы і гісторыкі выказваюць, мабыць, слушнае меркаванне, што ў гісторыі нашага міралюбнага народа больш праславіліся не ваяры, а святары. Дык чаму ж у планах «Беларусьфільма» няма стужкі (пажадана, серыяла) пра святую заступніцу нашай зямлі Еўфрасінню Полацкую? Чаму для экраннага ўвасаблення абраны вобраз жанчыны-ваяра — Анастасіі Слуцкай? Пра яе, дарэчы, засталося вельмі мала звестак, і сцэнарысту А.Дзялендзіку давялося выдумляць яе любоўныя прыгоды, а потым аператыўна дэкараваць жанр карціны пад «эпічнае палатно».



Неашчадна ставімся мы да свайго гістарычнага мінулага, да славутых дзеячаў мінулых эпохаў. Пакуль што беларускае кіно не стварыла па-мастацку глыбокага фільма пра Францыска Скарыну (даўні фільм «Я, Францыск Скарына» паказвае не столькі мысляра і першадрукара, колькі шукальніка рамантычных прыгодаў). Набліжаецца 120-годдзе з дзён нараджэння нашых песняроў — Янкі Купалы і Якуба Коласа, а што з гэтай нагоды напісалі нашыя драматургі? Потым, пэўна, будзе дзяжурная «галачка» — які-небудзь кароткі парадны фільм да юбілею. Няма ў планах студыі і новых экранізацыяў твораў У.Караткевіча, якія мелі б гарантаваны попыт у гледача. Між тым, ведаю, М.Якжэн марыць пра пастаноўку фільма паводле філасофскай і ў той самы час прыгодніцкай «Ладдзі роспачы»... У галіне кінадраматургіі ў апошняе дзесяцігоддзе адсутнічаў клопат пра айчыннае кіно як пра форму нацыянальнай культуры, форму ментальнасці свайго народа. У вытворчасць запускаюцца выпадковыя, зусім слабыя сцэнарыі, з'яўленне якіх можна патлумачыць толькі прычынамі, далёкімі ад мастацкіх і агульнакультурных клопатаў. Калі дзяржаўныя грошы выдаткоўваюцца на кепскую драматургію — няма сэнсу чакаць добрых фільмаў.



Мастацкі ўзровень беларускай экраннай культуры сёння трымаецца на дасягненнях дакументальнага кіно і анімацыі. Іграное ж кіно не думае пра развіццё нацыянальнай культуры, яно безвынікова шукае поспеху на бітых шляхах замежнай мас-культуры з яе спрошчанымі шаблонамі. Ці адродзіцца наша мастацкае кіно — залежыць, найперш, ад наспелых зменаў у сістэме пошуку і адбору кінасцэнарыяў. Таленавітыя рэжысёрскія кадры мы пакуль яшчэ маем, хоць працуюць яны ўсё больш за межамі Беларусі.

Фота А. Дзмітрыева і з архіва часопіса «На экранах».



«Любіць па-руску — 3».

«Свежына з салютам».

«У жніўні 44-га...».

Беларусі, Шагалу і іншым..,

або Творчасць Марка Шагала ў рэтраспектыве мастацкай культуры Беларусі XVIII—XIX стагоддзяў

Людміла ВАКАР

Творчасць Марка Шагала часцей за ўсё разглядаецца ў кантэксце расійскага і еўрапейскага авангарда. Разам з тым яго творы лёгка суадносяцца з беларускай мастацкай традыцыяй і лагічна працягваюць яе развіццё.

У адным са сваіх тэкстаў М.Шагал пакінуў наступнае назіранне: «Кожны мастак мае сваю радзіму, свой родны горад, і, хоць потым на яго ўздзейнічае і ўплывае іншае асяроддзе, нейкі асноўны штрых застаецца ў ім, водар радзімы жыве ў яго творах... Гэта адразу, напрыклад, адчуваецца ў характары дрэваў або гульцоў у карты Сезана, які нарадзіўся ў Эксе; у скрыўленых даляглядах Ван Гога, ураджэнца Галандыі; у амаль арабскім арнаменталізме нашага Мадыльяні — народжанага ў Італіі...»[1] Калі працягнуць гэтую думку Шагала, можна сцвярджаць, што ён у сваіх карцінах увасобіў вобраз Беларусі. Але парадокс заключаецца ў тым, што мастак нідзе не згадвае слова «Беларусь». Яно згубілася ў яго габрэйска-расійскай самасвядомасці. Пры гэтым аўтэнтыка вобразаў шагалаўскіх твораў сведчыць пра іх беларускае паходжанне. Барочная архітэктура яго краявідаў Віцебска цалкам адносіцца да польска-беларускай традыцыі. У кампазіцыях, жанравых і фантазійных, шмат этнаграфічных рэчаў беларускага характару. Разам с габрэйскімі матывамі ў касцюмах яго персанажаў мы сустракаем рамбічны ўзор бранага ткацтва беларускіх ручнікоў. Яго героі жывуць у тыповых для Віцебшчыны драўляных дамах, напоўненых прадметамі побыту, якія цяпер экспануюцца ў музеях. Гэтыя ж дамы мы бачым у яго позніх працах, дзе яны падаюцца як архетып жытла. Над імі ўзлятае ў неба Ікар, іх прыцягненне вяртае яго на зямлю. Гэтак і творчая фантазія Шагала ўздымалася да вяршынь сусветнай культуры і зноў рэфлексавала ўражаннямі дзяцінства. Беларуская культура ў творчасці Шагала мае такі ж характар глебы, як і габрэйская, але ў адрозненне ад яе не асэнсавана, не культывавана самім мастаком.

Вызначаючы нацыянальные кампаненты творчасці Шагала, А.Эфрос падкрэсліваў: «Шагал нарадзіўся габрэем, вырас у літоўскай правінцыі, выспеў у Парыжы»[2]. Сам мастак, згадваючы пра радзіму, заўсёды цёпла казаў пра Віцебск і не зусім упэўнена пра Расію. Дастаткова працытаваць такія радкі з яго кнігі «Маё жыццё»: «Няўжо гэта Расія? Увогуле я яе дрэнна ведаў. Ды і не бачыў. Ноўгарад, Растоў, Кіеў — дзе яны і якія? Не, праўда, дзе? Я ўсяго толькі і бачыў Петраград, Маскву, мястэчка Лёзна ды Віцебск. Але Віцебск — гэта месца асобае... беднае, глухое месца... Там дзесяткі, сотні сінагог, мясных крамаў, мінакоў. Няўжо гэта Расія? Гэта толькі мой родны горад, куды я зноў вяртаўся»[3]. Відавочна, што мастак прызнае сваёй радзімай не столькі Расію, колькі яе ўскраіну, тую мяжу аселасці габрэйскага народа, якая гістарычна вызначаецца як Вялікае Княства Літоўскае і якую А.Эфрос назваў літоўскай правінцыяй. Тут на працягу XVII–XVIII стст. сфарміравалася агульная барочная мастацкая культура беларускага, літоўскага і габрэйскага народаў, якая ў XIX стагоддзі мела далейшае развіццё праз стадыю рамантызму, а на мяжы XX стагоддзя — сімвалізму. Менавіта прыхільнасць да рамантычнага светабачання з'яўляецца адзнакай творчасці мастакоў з Беларусі.

Варта прыгадаць, што ў расійскай культуры няма такой лагічнай паслядоўнасці ў пераемнасці стыляў еўрапейскага кшталту, і ў XIX–XX стст. гэта прыводзіла да непаразуменняў у дастасаванні творчасці выхадцаў з заходніх губерняў імперыі да кантэксту рускай культуры. Калі паглыбіцца ў біяграфіі нашых мастакоў, то абавязкова сустрэнем факты іх негарманічных адносін з мастацкімі асяродкамі Расіі. Па-еўрапейску зарыентаваны чалавек у Расіі заўсёды адчуваў сябе чужым, асабліва калі гэта быў творца з рамантычнымі ідэаламі. Францішка Смуглевіча прафесар В.Шабуеў раскрытыкаваў за тое, што ён не «кансультаваўся з натурай», калі пісаў абраз Архангела Міхаіла для царквы Міхайлаўскага замка[4]. У сімвалічных краявідах Фердынанда Рушчыца бачылі каталіцкі пачатак і залішнюю патэтычнасць[5]. Марк Шагал таксама неаднойчы згад-



Марк Шагал. Брама яўрэйскіх могілак. Алей, 1917.

ває, што яго не разумеюць у Пецярбурзе і Маскве, але затое добра прымаюць у Парыжы і Мюнхене[6]. Хваравітае стаўленне мастацкай крытыкі да «дэкадэнцкіх» пошукаў «мірыскуснікаў», зрабіўшых неабарочную рэканструкцыю расійскай культуры, таксама сведчыць пра нячуласць расійскага грамадства да рамантызаваных памкненняў сваіх творцаў.

Даследчык раннемаскоўскага барока У.Тапароў адзначае: «...зыходны локус барока знаходзіўся паза межамі рускай традыцыі», і барока ў Расіі — «з'ява запазычаная»[7]. Я.Іванова прыходзіць да блізкай высновы і ў даследаванні культуры мяжы XIX–XX стагоддзяў: «Падобна паэзіі рускага барока, сімвалізм узнік у выніку перанясення на рускую глебу вопыту іншай культуры — французскага сімвалізму»[8]. Даволі яскрава пра вытокі рускага барока кажа А.Ліпатаў: «Тыя, хто нёс на Русь святло новых ідэй, украінскія і беларускія кніжнікі, — ад невядомых і малавядомых да Сімяона Полацкага і Феафана Пракаповіча, — прайшлі польскую школу, дзе паэтыка і рыторыка адпавядалі духу часу. ...Але ці існавала на Русі барочнае светаўспрыманне ў тых або іншых масавых формах, ці было яно асэнсаваным? Інакш — ці стаяла за барочнымі (у сэнсе формы, эстэтыкі) з'явамі ў літаратуры, мастацтве, культуры Русі барочная самасвядомасць?»[9].

У адрозненне ад Расіі, народы былой Рэчы Паспалітай мелі двухсотгадовую гісторыю развіцця барочнай культуры, прычым яе пазіцыі былі дастаткова ўстойлівыя і ў перыяд Асветніцтва, што дазволіла барочным дынамічным формам лёгка аднавіцца і пэўным чынам трансфармавацца пазней, у час рамантызму і мадэрна. Разам з высокім прафесійным мастацтвам у гэты час фарміруецца і развіваецца магутны пласт «нізавога барока»[10]. Менавіта наяўнасць вялікага кола помнікаў «нізавога барока» сведчыць пра тое, што народы Беларусі засвоілі барочную культуру, спалучыўшы яе культавыя формы з фальклорнай спадчынай. Гэта найвыдатнейшым чынам ілюструюць уніяцкі іканапіс і скульптура.

Дзейсным фактарам развіцця барочнай самасвядомасці ў Беларусі, безумоўна, была гістарычна сфарміраваная сітуацыя шматканфесійнасці і палітыка-рэлігійнай талерантнасці. Вядомы нямецкі культуролаг Карнеліус Гурліт[11] у сваім шырокім даследаванні мастацтва XVII–XVIII стагоддзяў прыходзіць да высновы, што гэта эпоха была перыядам фарміравання новага тыпу рэлігійнасці, які выпрацаваўся праз спробы рэканструкцыі сярэдневяковага хрысціянскага адзінства культуры пры адсутнасці татальнага ідэйнага цэнтра. Рэінтэграцыянізм быў агульным прынцыпам барока ў барацьбе за дасягненне адзінства веры і палітыкі і праявіўся ў супрацьстаянні каталіцызму і пратэстантызму, а часам выходзіў за іх межы. У гэты перыяд вера праяўляецца не праз памкненне да ісціны, а праз жаданне слугаваць богу. Гэта этап станаўлення і экстэнсіўнага развіцця веры як абавязку, эмоцыі і патрэбы. Менавіта жаданне слугаваць Богу, выконваць яго волю вядзе да талерантнасці, а таксама ўзмацняе ірацыянальныя асновы веры. Для барочнай рэлігійнасці характэрны: ідэя вяртання да натуральнай веры, адпрэчванне тэалогіі як праявы заняпаду існай веры, стаўка на асабісты ўзор, эмацыянальную выразнасць службы прапаведніка, які аб'ядноўвае паству, а таксама ідэал агульнага свяшчэнства. Рэлігійнасць гэтага тыпу праяўляецца і праз чаканне дару Духа Святога, выканання волі Божай.

Менавіта гэтыя рысы барочнага светаўспрымання знаходзім у культуры і рэлігіях народаў Беларусі XVII–XVIII стст. Хасідызм з яго эмацыянальным стаўленнем да пытанняў веры, вучэннем пра прысутнасць Бога ва ўсім створаным свеце, культам цадзікаў з'яўляецца яркім узорам барочнай рэлігійнасці. Пра росквіт культавага мастацтва габрэяў Рэчы Паспалітай сведчыць багатая традыцыя сінагагальнага будаўніцтва з адметнай дэкаратыўнай сістэмай[12]. Іканаборчыя асновы іудаізму не далі магчымасці рэалізаваць гэтае светаўспрыманне ў выяўленчым мастацтве, хоць такі помнік, як роспіс Магілёўскай царквы, зроблены дзедам Шагала Хаімам Сегалам, можа быць узорам барочнай пачуццёвасці і экстатычнасці[13]. Праз стагоддзе, у час рэлігійнай эмансіпацыі, Марку Шагалу ўдалося перакласці хасідскую рэлігійнасць на мову выяўленчага мастацтва[14]. Разам з тым у яго творах запанавала неабарочная стылістыка. Пра наяўнасць барочных рэмінісцэнцый у Шагала пераканаўча сказана ў Л.Кацыса, які разглядае пано «Уводзіны ў габрэйскі тэатр» як тыповы прыклад «барока ў авангардзе», дзе вобраз маскоўскага тэатра і яго акцёраў абагульняецца да цэлага габрэйскага свету[15]. Кацыс таксама раскрывае спецыфіку габрэйскай эмблематыкі, адзначаючы, што менавіта размяшчэнне казы ўнутры кампазіцыі ўзводзіць вобраз тэатра да вобраза габрэйскага дома, за межамі якога застаецца выключаная з традыцыйнага ладу жыцця свіння. Пра прыхільнасць Шагала да эстэтыкі барока сведчыць і яго захапленне творчасцю М.Урубеля і Л.Бакста (дарэчы, таксама мастакоў з польска-беларускімі каранямі), працы якіх адзначаны неабарочнай стылістыкай. Непасрэдныя сувязі з барочнай паэтыкай прасочваюцца і ва ўлюбёных Шагалам матывах вольнага палёту чалавека ў нябесныя прасторы, якія так шырока ўжываліся ў еўрапейскім мастацтве XVII–XVIII стст.

Уніяцкая традыцыя ў Беларусі таксама можа быць інтэрпрэтавана як плённы ўзор барочнай рэінтэграцыі, бо ў яе аснову закладзены ідэі сінтэзу ўсходняга і заходняга хрысціянства. Пра сенсуалізм і жывапісную экспрэсію уніяцкага абраза пераканаўча распавядае Ю.Хадыка[16]. Яму ж належыць трапная заўвага пра стылявую блізкасць жывапіснай экспрэсіі уніяцкіх абразоў і мадэрністычнай пачуццёвасці карцін Марка Шагала[17]. Сапраўды, эмацыянальная ўзбуджанасць вобразаў уніяцкіх святых нагадвае скавана-экстатычную пластыку персанажаў шагалаўскіх карцін. Дынамізм, напружанасць кантрастаў святла і колеру, цэнтрабежнасць кампазіцыйных пабудоў дапаўняюць гэтае падабенства. Магчыма, менавіта уніяцкія абразы меў на ўвазе Марк Шагал, калі казаў пра сваё захапленне рускай неартадаксальнай іконай[18]. А назіраць іх ён меў магчымасць, калі быў упаўнаважаным па справах мастацтваў Віцебскай губерні. У той час у зборах Віцебскага губернскага музея знаходзілася найвялікшая калекцыя уніяцкага іканапісу[19], у тым ліку і латыгаўскія абразы, сапраўдныя шэдэўры «нізавога барока». Большасць народных уніяцкіх абразоў выканана са значным адступленнем ад канонаў, што часам прыводзіць да выяўлення архетыпавай асновы сімвала і нечаканых метафараў. Да прыкладу, можна параўнаць латыгаўскі «Пакроў», або «Апеку» майстра Яна з вёскі Бусяж з карцінай Шагала «Бэла ў белым каўняры» (1917). Павялічаныя памеры постацей Маці Боскай на абразах і Бэлы ў Шагала маюць адзінае кампазіцыйнае вырашэнне, якое служыць на карысць узвялічвання жаночага вобраза. Неверагоднае экстатычнае перажыванне Боскай волі знаходзім у абразах «Тройца новазапаветная» (канец XVIII ст.), «Разасланне апосталаў» (другая палова XVIII ст.). Пры супастаўленні гэтых абразоў з шагалаўскімі біблейскімі працамі відавочны глыбокі містыцызм шагалаўскіх карцін, які перадаецца дынамічнымі кантрастамі святла і колеру. Пачуццё таямніцы і



надзвычайнай моцы нясуць шагалаўскія вобразы і разам з тым уражваюць простым, інсітным увасабленнем сакральнасці. Нібы ўвасоблены Дух абудзіў пракаветную змярцвеласць архаікі.

У канцы XVIII стагоддзя ў культуры Рэчы Паспалітай паступова фарміруецца мастацкая традыцыя Новага часу, складаецца жанравая структура станковага выяўленчага мастацтва[20]. Цікава, што амаль адначасова ўзнікае мужыцкая (можна лічыць, што беларуская) і габрэйская тэмы. Гэта, безумоўна, было вынікам распаўсюджвання ідэй Французскай рэвалюцыі пра роўнасць людзей усіх саслоўяў



і веравызнанняў. Сярод шматфігурных гістарычных палотнаў заснавальніка Віленскай мастацкай школы Францішка Смуглевіча (1745—1807) сустракаем сціплыя кампазіцыі «Кракаўскія сяляне за сталом» (1795), «Літоўскія сяляне» (пачатак XIX ст.), «Сцэна з сялянскага жыцця» (пачатак XIX ст.), дзе апавядаецца пра простыя норавы і натуральныя паводзіны чалавека з народа. Язэп Пешка (1767—1831) стварыў шматлікія акварэльныя краявіды з архітэктурнымі пабудовамі і сцэнамі гарадскога жыцця. У панарамныя кампазіцыі ён абавязкова ўводзіць пастаральныя, сентыментальныя сцэны стафажнага характару. Пры павелічэнні яны даюць надзіва дакладнае і абагульняючае ўяўленне пра жыццё мяшчан, у большасці сваёй беднай шляхты і габрэйскіх рамеснікаў. У графіцы з'яўляюцца сюжэты са сцэнамі ў гарадской карчме, дзе абавязковым персанажам з'яўляецца маляўнічая постаць габрэя-карчмара. Паўсюль мастакі шукаюць вобразы для пацвярджэння канцэпцыі Ж.-Ж.Русо пра натуральнасць чалавека, які жыве ў згодзе з прыродай і блізкім асяроддзем.

Калі для класіцыстаў віленскай школы вобраз габрэя быў толькі этнаграфічнай адзнакай тутэйшага жыцця, то пакаленне мастакоў-рамантыкаў пачало распрацоўваць габрэйскую тэматыку. У гэты час пад уплывам жывапісу Сальватора Розы і Тэнерса развіваецца жанр авантурнага пейзажа. У краявідзе абавязкова прысутнічае чалавек, прычым яго вобраз нясе галоўны сэнсавы акцэнт. Гэта былі самотныя падарожнікі, сялянскія дзеці або паўстанцы. Адпаведна іх вобразам успрымалася ўвасобленая мясцовасць. Чалавек быў псіхафізічным эквівалентам стану прыроды. Папулярнымі былі матывы з жыцця габрэяў. Плённа працаваў у гэтым накірунку Юліян Карчэўскі (1806–1833). Вядомыя такія яго працы, як «Габрэйская карчма», «Габрэйскі фурман каля літоўскай карчмы», «Габрэі ў дарозе», «Габрэйскія хаўтуры» (1820-ыя—1830-ыя гады). У яго карцінах пры-

---

[1] Шагал М. Ангел над крышами. М., 1989. С. 126.
[2] Эфрос А., Тугендхольд Я. Искусство Марка Шагала. М., 1918. С. 13.
[3] Шагал. М. Моя жизнь. М., 1994. С. 116.
[4] Свирида И.И. Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII — середина XIX вв. М., 1999. С. 74.
[5] Рушчыц Ф. Дзённік // Мастацтва. 1995. № 10; 1996. № 2.
[6] Шагал М. Моя жизнь. М., 1994.
[7] Топоров Владимир. К истории раннемосковского барокко: «Первая книга о смерти» из «Пантагеума» Андрея Белобоцкого // Барокко в авангарде — авангард в барокко. М., 1979. С. 10.
[8] Иванова Евгения. Русский символизм: черты авангарда и барокко // Барокко в авангарде — авангард в барокко. М., 1979. С. 29.

Марк Шагал. Прарок Ісая. Алей, 1968.

Латыгаўскі майстар. Каранаванне Маці Божай. 1746.

сутнічае рамантычнае пачуццё небяспекі і таямніцы. Сярод літаграфій Канстанціна Кукевіча (1810–1842) трэба адзначыць аркуш «Габрэйскія кантрабандысты ў ваколіцах Вільні» (1830-ыя). У ім таксама паэтызуецца незвычайны, поўны рызыкі і выпрабаванняў лад жыцця гандляроў. Адзначым прысутнасць у карціне характэрнага габрэйскага сімвала — казы. Як бачым, габрэйскую сімволіку свецкага характару мастакі Беларусі пачалі ўводзіць яшчэ ў першай палове XIX стагоддзя. Апроч таго, яны сталі і першымі бытапісальнікамі габрэйскага народа.

Пасля паразы паўстання 1831 года рамантычная плынь развіваецца пераважна па-за межамі Беларусі сярод мастакоў-эмігрантаў. Віленская мастацкая школа пасля закрыцця універсітэта і кафедры жывапісу пастулова набывае рысы правінцыялізму. Усталёўваецца стыль бідэрмаеру. Для Беларусі яго кансерватыўны пачатак меў ахоўную ролю, бо прадухіляў ад русіфікацыйных уплываў сямейныя традыцыі і нацыянальны лад жыцця. Сцвярджаецца бытавы жанр, штодзённае жыццё раскрываецца з адценнем іранічнага любавання. К.Кукевічу належыць і серыя малюнкаў з вобразамі гандляроў, местачкоўцаў, рамеснікаў: «Гандляр шапкамі», «Букініст», «Карчма ў прадмесці» (1830-ыя). У гэтых працах адчуваецца цікавасць мастака да тыпажу і характару габрэйскага прадпрымальніка.

Дакладнасцю і трапнасцю характарыстык сваіх персанажаў вылучаецца Казімір Бахматовіч (1808–1837). Апроч цікавасці да касцюма і тыпажу, у яго малюнках мы знойдзем пільную ўвагу да чалавека, да яго слабасцяў і прыхільнасцяў. Мастак умее праз дробную дэталь стварыць пераканальны вобраз, напоўніць яго эмоцыямі, жыццём. Маладая руплівая гаспадынька з ліхтаром назірае за квочкай; шляхціц на кані спяшаецца да роднай сядзібы; маладзіца шалёна круціць калаўрот; гандляры рэзка жэстыкулююць і нешта даводзяць адзін аднаму; мастак з вялікай файкай прысеў ля стала і пільна ўглядаецца ў свае працы... Ды яшчэ цэлая галерэя партрэтаў і дробных замалёвак з жыцця габрэйскіх мястэчак. Бытапісальніцтва з усім яго смакаваннем і абыгрываннем дэталі. Калі ранняга Шагала перанесці ў даную эпоху, то яго працы даволі лёгка стануць у адзін шэраг з гэтымі сцэнамі правінцыйнага быцця.

Цікава і тое, што ў позні перыяд творчасці рамантыка Вінцэнта Смакоўскага (1797–1876) з'яўляецца такі ўстойлівы для Шагала сюжэт, як «Габрэйскае вяселле» (1858 ?). У ім мастак скарыстоўвае папулярны матыў шэсця для стварэння абагульняльнага народнага вобраза. Пазней да вясельнага сюжэта будуць звяртацца амаль усе габрэйскія мастакі, і ён стане маніфестацыяй нацыянальнага духу. Для віленскіх рамантыкаў, магчыма, габрэйская гісторыя была добрым узорам выжывання народа без уласнай дзяржаўнасці. Пасля падзелу Рэчы Паспалітай усё свядомае людства было заклапочана праблемамі захавання нацыянальнай культуры і звычаяў, шматвяковае ж існаванне габрэйскага народа ў выгнанні давала надзею на будучыню і патрыётам Рэчы Паспалітай.

Віленская мастацкая школа і ў другой палове XIX стагоддзя захоўвае сваю правінцыйнасць і, нягледзячы на адкрыццё рысавальнай школы І.Трутнева, падпарадкаванай Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, апазіцыйнасць да афіцыйнага расійскага мастацтва. Гэта праяўляецца ў тым, што тут па-ранейшаму пануюць рамантызм і бідэрмаер, у рэчышчы якіх распрацоўваецца не столькі сацыяльная праблематыка, колькі нацыянальная. Прычым пераважаюць пейзажны і бытавы жанры, якія падчас мадэрна набываюць рысы сімвалізму. Сярод шляхецкіх колаў імкліва развіваецца аматарства, якое знаходзіць выйсце ў альбомнай графіцы. Апроч таго, праз ўсё XIX стагоддзе захоўваецца народнае баракаізаванае мастацтва, якое істотна ўплывае на развіццё гарадской культуры, асабліва гарадской шыльды. Адышоўшыя ад цэхавага рамяства так званыя «партачы» пішуць «абразы» побытавых рэчаў дзеля пазначэння ў гарадскім і местачковым асяроддзі крамаў, цырульняў ды ўстаноў розных дробных паслуг. Паступова тэхналагічныя асновы іканапіснага майстэрства перадаюцца малярам-габрэям. З малявання шыльдаў пачынаў свой творчы шлях Юдэль Пэн (1854–1937), што істотна адбілася на яго стылістыцы, якая сфарміравалася на мяжы народнага і прафесійнага мастацтва[21].

У разначынны перыяд у мастацтва прыходзяць таленавітыя габрэйскія юнакі Ісаак Аскназій (1856–1903), Якаў Кругер (1869–1940), Юдэль Пэн. Яны першыя ўсведамляюць неабходнасць стварэння ўласнай мастацкай школы[22]. Пасля завяршэння навучання ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў у іх творчасці местачковы побытавы сюжэт спалучаецца з акадэмізмам. Але ўжо другое пакаленне габрэйскіх мастакоў, да якіх залічваецца і Марк Шагал, захоўвае местачковую праблематыку, але адмаўляецца ад акадэмізму і пачынае культываваць хасідскую рэлігійную традыцыю, якая вяртае ў іх творчасць неабарочную экспрэсію, пачуццёвасць, экзальтацыю і глыбокі, шматзначны сімвалізм. Першы біёграф і мастацкі крытык Марка Шагала А.Эфрос вызначаў яго стыль як «бытавое візіянерства»[23], што выглядае як спалучэнне і развіццё традыцый барока і бідэрмаерскай сюжэтнай карціны віленскай мастацкай школы. Апяванне правінцыйнага побыту ды прыродная інсітная экспрэсія пластычнай мовы Шагала вылучае яго сярод расійскага і еўрапейскага авангарда[24].

Сярод мастакоў шляхетнага паходжання па-ранейшаму пераважае польская самасвядомасць, і яны працягваюць працаваць на адзіную нацыянальна-сінкрэтычную польска-беларуска-літоўскую традыцыю барочна-рамантычнага кірунку.

Апроч стылявой еднасці, творчасць мастакоў Беларусі канца XIX — пачатку XX ст. лучыць блізкасць тэмаў і матываў. Яны хваравіта перажываюць трагічны лёс сваіх народаў, драматызм зменаў традыцыйнага ладу жыцця, іх творы напаўняюць прадчуванні крызісу ўсяленскага маштабу. Паказальная прысутнасць матыву могілак, крыжа, пахавання, надмагілля, кургана. Архетып могілак перш за ўсё звязаны з мінулым, а праз сваю амбівалентнасць — з будучыняй. З яго дапамогай мастакі выказвалі пачуццё страчанасці свайго народа ў гістарычнай рэчаіснасці. Вобразную аснову выцягнутага па вертыкалі палатна «Беларускія могілкі. Русаковічы» (1888) Г.Вейсенгофа складаюць узляцеўшыя да неба касыя сілуэты драўляных крыжоў. Іх жорсткую графіку змякчае дробны малюнак тонкіх галінак дрэваў і першы план са старажытнымі валунамі. Калі карціна Вейсенгофа ўспрымаецца як пейзаж-рэквіем, у якім праз лірыку восеньскага дня мастак выказвае свой боль за мінулае, то ў творчасці Казіміра Стаброўскага вобразы курганоў, могілак, крыжоў прачытваюцца як грознае прароцтва будучыні, яе апакаліптычнае бачанне. У цыкле карцін з агульнай назвай «Шэсце буры» (1906—1910) мастак напаўняе краявіды з выявамі старажытных пахаванняў містыкай, удала спалучаючы стан прыроднай стыхіі з разнастайнымі сімвалічнымі формамі аблокаў, якія нясуць у сабе знак Божай волі. У карціне «Сігнал часу» ў аблоках, ярка высветленых сонцам, угадваюцца абрысы коннікаў, што трубяць пра надыход Суднага дня. У адпаведных па матывах працах М.Шагала манументальная патэтыка спалучаецца з глыбокім інтымным перажываннем. Кубістычнае абагульненне форм і прасторавых планаў фарсіруе містычны пачатак краявіду, падкрэслівае ірэальны характар створанага вобраза. У карціне «Габрэйскія моглікі»(1917) пахінутыя надмагіллі і паўразваленыя склепы грувасцяцца на ўзгорку, утвараючы таемны свет горада мёртвых. Кантрасты святлоценявых эфектаў, дынамічныя рытмы крышталёвага начнога неба і месяцовага святла надаюць карціне «Брама габрэйскіх могілак» (1917) рысы сакральнага жывапісу. Там, за старой агароджай, у глухім цені, пад цяжарам надмагільных камянёў пакояцца душы памерлых. Аб іх моляцца трапяткое сэрца і пэндзаль мастака.



Рамантычная тэма вандравання атрымала на мяжы XX стагоддзя драматычнае адценне, спалучылася з тэмай эміграцыі, выгнання, сіроцтва і была выклікана распадам традыцыйнага ладу жыцця ў горадзе і вёсцы. У гэты час у Беларусі вельмі пашырана было «адыходніцтва», калі беззямельныя сяляне змушаны былі пакідаць родныя мясціны і перасяляцца ў прамысловыя цэнтры. На знакамітай карціне Ф.Рушчыца «Эмігранты» («Выгнанцы») (1902) мы бачым натоўп перасяленцаў, якія панура рухаюцца па гасцінцы ўздоўж засеянага поля. Халодны вецер раскідаў галіны бяроз і, здаецца, зараз уздыме знясіленыя постаці людзей. Гэтая метафара бяздомнасці была ўдала рэалізавана ў карціне М.Шагала «Над Віцебскам» (1914) у вобразе старога з ношкай за плячыма, які ўзлятае над дахамі заснежанай вуліцы. Вобраз страчвае рэальныя суадносіны з асяроддзем, постаць чалавека не столькі дэфармаваная, колькі несумаштабная гарадской забудове. Гэта ўзмацняе містычны пачатак у карціне і адначасова ўзвялічвае вобраз. Гіпербала працуе на сцвярджэнне прыніжанага, нязначнага, малога. У сваёй кнізе «Маё жыццё» Марк Шагал распавядае, што асабліва многа жабракоў з'явілася ў Віцебску ў 1914 годзе. Гэта былі бежанцы з месцаў, дзе праходзіў фронт. Для мастака яны былі мадэлямі ў яго працы над вобразамі равінаў, і ўсе разам увасобіліся ў вечнага вандроўніка — Агасфера.



Трэба прыгадаць, што ў беларускай культуры таксама існуе архетып вечнага вандроўніка. Гэта так званы «лёзны» чалавек (пэўна, ад слова «слёзны»)[25], што азначае бяздомны, чалавек без сацыяльнага статуса. Цікава, што мястэчка, дзе нарадзілася маці мастака і дзе ён правёў свае дзіцячыя гады, завецца Лёзна. Для Шагала Лёзна і Віцебск былі вобразамі страчанай Радзімы, і паэтыка яго жывапісу можа разглядацца ў кантэксце ментальнасці «лёзнага» чалавека, што для яго мае і біяграфічны, і метафарычны сэнсы. Выгнаннік не мае дома, але ўзамен атрымлівае ўвесь свет, набывае свабоду. Як варыянт вобраза «лёзнага» чалавека ў Беларусі прыгадваецца Язэп Драздовіч, які ў 1930-ыя гады, ратуючыся ад палітычных рэпрэсій і беспрацоўя, абраў долю вандроўнага мастака[26]. Ён не меў свайго дома, але абышоў усю Беларусь ды ў марах абляцеў увесь сусвет. Летуценнасць была рысай яго характару і таленту. Шагал, пакінуўшы родны горад, таксама пераўтварыўся ў летуценніка. Яго біблейскі Агасфер і ўсё, што лётае па небе на карцінах — закаханыя, скрыпачы, равіны, рыбы, каровы, козы, пеўні, гадзіннікі, букеты кветак, — а таксама родны Віцебск з'яўляюцца іпастасямі яго самога, яго «лёзнай» душы. У віцебскі перыяд гэтыя вобразы хоць і ўзляталі, але ўсё ж такі мелі зямное прыцягненне і не парушалі звыклай логікі побытавай карціны. Пасля ад'езду мастака за мяжу яны страцілі вагу і пераўтварылі сюжэт у мрою пра страчаны рай у Віцебску...

Бытавое візіянерства Марка Шагала ёсць спалучэнне і мадэрнізацыя барочна-рамантычнай і бідэрмаераўскай традыцый мастацтва Беларусі.

Канстанцін Кукевіч. Гандляр шапкамі. Аловак, 1830-ыя гады.

Марк Шагал. Над горадам. Алей, 1914–1918.

[9] Липатов А.В. Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 98–99.
[10] Танаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII–XVIII вв.) // Примитив и его место в культуре Нового и новейшего времени. М., 1983.
[11] Чечот И.Д. Барокко как культурологическое понятие. Опыт исследования К.Гурлита // Барокко в славянских культурах. М.: Наука, 1982. С. 326–349.
[12] Piechotkowie Maria i Kazimierz. Bramy Nieba. Warszawa, 1996.
[13] Лисицкий Л. Воспоминания о Могилёвской синагоге // Техническая эстетика. 1990. № 7.
[14] Апчинская Наталья. Национальные истоки искусства Марка Шагала // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 412–421.
[15] Кацис Леонид. Еврейское барокко в русском авангарде // Барокко в авангарде — авангард в барокко. М., 1998. С. 44–46.
[16] Хадыка Ю.В. Жывапіс другой паловы XVII — пачатку XVIII стст. // Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 2. Мн., 1988. С. 135–161; Хадыка Ю. Культуратворчая роля Берасцейскай уніі ў Беларусі // Наш радавод. Кн. 7. Гродна, 1996. С. 337–342.
[17] Хадыка Юрый. Традыцыйнае мастацтва і беларускае Адраджэнне // Мастацтва. 1992. № 9. С. 6–11.
[18] Шагал Марк. Моя жизнь. М., 1994. С. 143.
[19] Хмяльніцкая Людміла. З гісторыі Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея // Віцебскі сшытак. 1995. № 1. С. 65–73.
[20] Дробов Л.Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX вв. Мн., 1974.
[21] Вакар Людміла. Стылёвая эвалюцыя творчасці Юдэля Пэна // Віцебскі сшытак. 2000. № 4. С. 182–186.
[22] Казовский Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики. М. Б/г.
[23] Эфрос А. Еврейские художники. Марк Шагал // Еврейская жизнь. 1917. № 10–11. Столб. 16–40.
[24] Пра інсітны пачатак творчасці Юдэля Пэна і Марка Шагала // Мастацтва. 1996. № 5. С. 16–20.
[25] Баярын Міхась. Паэзія лёзнага чалавека // Крыніца. 1995. № 10. С. 34–35.
[26] Ліс Арсень. Вечны вандроўнік. Мн., 1986.

Алег Залётнеў: «Я імкнуўся пісаць шчыра і натхнёна...»

6 чэрвеня, падчас летніх адпачынкаў і вакацый, зацішша ў музычным жыцці Мінска было парушана прэм'ерай новага твора Алега Залётнева — рамантычнай манаоперы «Адзінокі птах». Больш шырокае кола слухачоў мела магчымасць пазнаёміцца з гэтай операй напрыканцы верасня на двух спектаклях, якія адбыліся ў зале Беларускай дзяржаўнай філармоніі.

Падзея гэтая сапраўды цікавая і надзвычайная, бо ўпершыню ў нацыянальнай музыцы буйны твор прысвечаны асобе нашага слыннага суайчынніка, паэта Адама Міцкевіча. Да таго ж жанр манаоперы — новы не толькі для А.Залётнева, вядомага кампазітара, але і для беларускай музычнай культуры ўвогуле.

Ці можна лічыць манаоперу творчым дасягненнем кампазітара? Думаецца, што на гэтае пытанне можна адказаць сцвярджальна. Галоўная прывабнасць оперы — у яе пранікнёных мелодыях, народжаных спеўнасцю паэзіі Міцкевіча. Адчуваецца і высокі ўзровень кампазітарскай тэхнікі Залётнева. Сярод сучасных мадэляў, выкарыстаных у оперы, — кластэрная, мантажная. Хочацца асобна адзначыць фанаграму з гукамі наваколля Басфора — месца, дзе прайшлі апошнія дні А.Міцкевіча (запісы зроблены П.Вандзілоўскім падчас гастроляў у Турцыі). Гэта своеасаблівы музычны дакумент, бо такім самым Басфор быў і 150 гадоў таму, калі шум яго хваляў і крыкі чаек слухаў вялікі паэт.

Цікавіла нас і тое, наколькі опера беларуская па сваёй музычнай мове. Як вядома, непасрэднае выкарыстанне фальклорных крыніц сёння губляе сваю актуальнасць. У оперы «Адзінокі птах» нацыянальнае прысутнічае на ўзроўні ідэі, духу, менталітэту, і гэта — адна з тэндэнцый сучаснай кампазітарскай практыкі.

Патрабавальны слухач, магчыма, і не адчуе ў стылі оперы подыху XXI стагоддзя. У гэтай музыцы ёсць іншае — яна кранае. А ці не гэта — адна з галоўных вартасцяў сапраўднай музыкі?

Нам давялося ўбачыць двух зусім розных выканаўцаў ролі Адама Міцкевіча — Міхаіла Жылюка і Андрэя Марозава. З аднаго боку, нельга не адзначыць высокую ступень майстэрства Жылюка, вядомага опернага спевака. А ўвасабленне вобраза Марозавым кранула да самай глыбіні душы дзіўнай прастатой і шчырасцю. Можна было толькі здагадвацца, якія пачуцці спектакль абудзіў у аўтараў — кампазітара А.Залётнева і рэжысёра Г.Дзягілевай. Уражаныя прэм'ерай, мы сустрэліся з кампазітарам.

— Што натхніла вас на стварэнне оперы?

— Лепш сказаць не што, а хто. Гэта — Галіна Аляксееўна Дзягілева, мой лібрэтыст. Яна — мастацкі кіраўнік тэатра «Зьніч», у якім і пастаўлена гэта опера. «Зьніч» існуе пры філармоніі і мае сваю камерную пляцоўку ў Чырвоным касцёле. Я ўжо пісаў для гэтага тэатра музыку, у тым ліку да твораў, дзе Галіна Аляксееўна ўдзельнічае як актрыса. А два гады таму яна звярнулася да мяне з прапановай сумесна стварыць камерную оперу. Ідэя гэта адразу прыцягнула маю ўвагу. Бо нас заўсёды цікавяць незвычайныя асобы, тым больш асобы, звязаныя з мастацкай творчасцю. У нашым выпадку — вялікі паэт, і гэта не проста хрэстаматыйная фраза. Калі сутыкаешся з вершамі такога таленавітага паэта, як Адам Міцкевіч, пачынаеш разумець, чаму перад ім на каленях стаяў Пушкін. Міцкевіч мог імправізаваць вершы ўсю ноч, і заўжды такая імправізацыя была вытанчанай, выкананай на высокім узроўні. Гэта ўражвае. Акрамя таго, сама асоба Міцкевіча незвычайная. Як вядома, ён большую частку жыцця пражыў за мяжой — у Францыі, іншых краінах і памёр на чужыне — у Стамбуле. Ён быў грамадзянін, патрыёт, імкнуўся змагацца за Радзіму, за яе вызваленне — таму, дарэчы, і апынуўся ў Турцыі, але заўжды рваўся на Радзіму. Я думаю, іншым разам мы вельмі лёгка аддаём тое, што было і што ёсць у нашай спадчыне. А што ў нас было? Продкі Дастаеўскага — родам з Беларусі, продкі Глінкі, Стравінскага — таксама, школа абстракцыянізму — Ротка, Малевіч... Нам бы ганарыцца гэтым! І Адам Міцкевіч называў сябе ліцвінам, ягоную творчасць жывілі гэтыя вобразы ліцвінскай (беларускай) рэчаіснасці. Тое, што ён пісаў па-польску, — з'ява гістарычна абумоўленая. Беларуская мова тады існавала як побытавая, а што такое паэт без кнігі, без надрукаваных твораў? Але многія вобразы вершаў Міцкевіча — менавіта беларускаліцвінскія, а не польскія па сваіму характару, па духу і менталітэту. Даследчыкамі літаратуры даказана, што творчасць Міцкевіча належыць да беларускай культуры ў той жа меры, што і польскай.

Мяне зацікавіла, што такі выдатны паэт, як Адам Міцкевіч, не «распрацаваны» ў іншых сферах мастацтва, на яго вершы не створана амаль ніводнага буйнога музычнага твора, акрамя кантат М.Рымскага-Корсакава і С.Манюшкі. А ён жа варты таго! І калі Галіна Дзягілева прапанавала мне гэты праект, я адразу згадзіўся. Ведаеце, кампазітару заўжды прыемна працаваць з добрай паэзіяй — яна сама кладзецца на музыку, выклікае да жыцця інтанацыі, яскравыя вобразы.

Акрамя таго, мне падабаецца адкрываць для сябе новыя жанры, я не люблю засяроджвацца на ўжо знойдзеным. Хацелася б яшчэ выявіць сябе ў шматактовай оперы, а таксама ў сімфоніі. Але я лічу, што напісаць твор — гэта значыць рэалізаваць яго, ён павінен дайсці да слухача. Хоць ёсць у гісторыі музыкі нехарактэрныя прыклады. Так, Чарльз Айвз толькі ў канцы жыцця ўпершыню пачуў свае творы. Але ён адчуваў сябе вольным, бо зарабляў грошы іншым. Яго крэда — «У мастацтве трэба быць вольным ад усяго». Ён ні ад кога не залежаў, таму і пісаў усё, што хацеў. Але ж яго прыклад — гэта выключэнне, а не правіла. Музыка павінна гучаць! У гэтым сэнсе для мяне ўзор — Ігар Стравінскі, які казаў, што ўсе яго творы напісаны па заказу, але сутнасць у тым, што ён жадаў іх стварыць.

Галіна Дзягілева здолела падабраць адпаведныя вершы з вялікай спадчыны А.Міцкевіча і стварыць гісторыю, стварыць лагічны кампактны сцэнарый, прыдатны для сцэнічнага твора. На працягу ўсяго часу, калі ішла работа над операй, я меў самы цесны кантакт з лібрэтыстам, і ў нашым выпадку інакш было немагчыма. Мы адразу стваралі оперу з думкай пра тое, што яна мусіць быць увасобленая на сцэне.

У сцэнарыі не надта многа твораў Міцкевіча сацыяльнай і патрыятычнай тэматыкі, пераважаюць лірычныя вершы, але сцэнарый вельмі добра прадуманы і зроблены Дзягілевай. Я лічу, што тэатральная драматургія, закладзеная лібрэтыстам, у музычным творы пераходзіць у драматургію музычную, з яе стылістыкай, жанравасцю, меладычнымі зваротамі, танальнымі супастаўленнямі. Таму не дзіўна, што вялікія тэатральныя і кінарэжысёры, такія як У.Меерхольд і А.Таркоўскі — марылі паставіць оперу і прыходзілі да гэтага ў канцы жыцця. Хоць усё-такі я лічу, што оперны рэжысёр павінен быць музыкантам, які зможа прачытаць калі не партытуру, дык хоць бы клавір.

Пісаць оперу «Адзінокі птах» было нялёгка. Вельмі добра, калі ёсць узор, і цудоўна, калі ён высокамастацкі. А тут аналага няма, ты — першы, таму была ў мяне калі не боязь, дык асцярога. Для мяне заўсёды важная першая нота, я заўжды баюся яе ставіць, адцягваю гэты момант, бо як ты яе паставіш, так і пойдзе ўсё далей.

— Што, па-вашаму, галоўнае ў вобразе Адама Міцкевіча?

— Усё. Калісьці Райнер-Марыя Рыльке сказаў пра Малера: «Ён геніяльны, нават калі завязвае гальштук». Любыя, нават простыя ўчынкі вялікай асобы — іншыя... Для паэта пэўны чалавек — гэта больш чым асоба. Гэта вобраз. У оперы ёсць і Марыля, і Лаура — гэта не блытаніна, гэта метафара, для паэта яны — абагульненае ўвасабленне вобраза жанчыны, яе ідэалу.

— Думаецца, тэатр прывучыў вас працаваць у розных манерах. Што паўплывала на стылістыку гэтай оперы?

— Сапраўды, на сённяшні дзень я стварыў музыку больш чым да 70 спектакляў і 30 фільмаў. Выбар стылістыкі гэтага твора вызначыла асоба самога Міцкевіча. Вядома, можна было б выкарыстаць авангардную тэхніку ці якую заўгодна іншую сучасную манеру. Але я зразумеў, што хлусіць нельга. Таму інтанацыі рамансавай лірыкі і аказаліся вызначальнымі. І гэта важна, бо добрую мелодыю напісаць складана, больш складана, чым стварыць штосьці ў 12-тонавай сістэме. Акрамя таго, я памятаў, што опера заўсёды была жанрам дэмакратычным, даступным шырокаму колу слухачоў. Чаму мы страцілі гэты галоўны прынцып оперы? Згадайце: арыі Вердзі спяваў народ, калі выходзіў з тэатра. Гэтыя арыі маглі выклікаць у слухачоў нават рэвалюцыйныя пачуцці — вось што каштоўна.

— Каго з оперных кампазітараў вы лічыце для сябе ўзорам?

— Напэўна, я не буду арыгінальным і назаву тых, чые імёны ўсім добра вядомыя. Іншая справа, што і той жа Чайкоўскі, і той жа Моцарт часта ўспрымаюцца павярхоўна, а ў іх музыцы ёсць глыбіня, яе можна вывучаць і вывучаць — і не аднаму пакаленню пасля нас.

— Вы — чалавек тэатра. Ад чаго залежыць поспех спектакля?

— Для таго, каб спектакль адбыўся, павінны супасці шмат фактараў. На поспех могуць паўплываць у роўнай ступені і сцэнарый, і рэжысура, і выкананне. Кожны з гэтых элементаў можа стаць лыжкай дзёгцю. Шмат у чым мы залежым ад выканання, таму аўтар заўжды ўдзячны добрым выканаўцам.

— Якія ў вас уражанні ад першых паказаў оперы?

— Спектакль мусіць яшчэ расці. Ён даволі незвычайны, а калі ён для нас, аўтараў, незвычайны, то ўявіце, як нялёгка выканаўцам. А слухачам?

— Напэўна, у вас ёсць нейкія істотныя патрабаванні да саліста?

— Вакальная партыя ў оперы дастаткова складаная, але не ў сэнсе тэматызму. Тут адзін артыст спявае гадзіну — уявіце сабе, якое здароўе трэба мець — і фізічнае, і маральнае. Вядома, важны і сцэнічны вобраз, знешняе падабенства. Але яшчэ больш важна мець моцную аўру, каб захапіць залу.

Увогуле, на гэтым этапе ад кампазітара ўжо нічога не залежыць. Твор мусіць жыць па-за аўтарам, гэта і сведчыць пра яго трываласць, мастацкасць. Глебаў, мой педагог у аспірантуры, вялікі кампазітар і асоба, неяк жартаваў: "Твор жыве, пакуль жыве кампазітар». Але калі твор жыве і пасля кампазітара, у гэтым заключаецца яго каштоўнасць. Будзем спадзявацца, што «Адзінокі птах» будзе жыць, хоць гэта і складана. Дробнаму твору жыць лягчэй, для жыцця буйнога патрабуецца шмат намаганняў — толькі дэкарацыі, напрыклад, манціруюцца амаль суткі.

— Якое вашае асабістае стаўленне да «Птаха»?

— Скажу толькі адно. На генеральнай рэпетыцыі я імкнуўся адасобіцца ад твора, уявіць, што гэта не мая опера, — каб пабачыць слабыя месцы, памылкі. І раптам у фінале ў мяне пацяклі слёзы... Вось маё стаўленне.

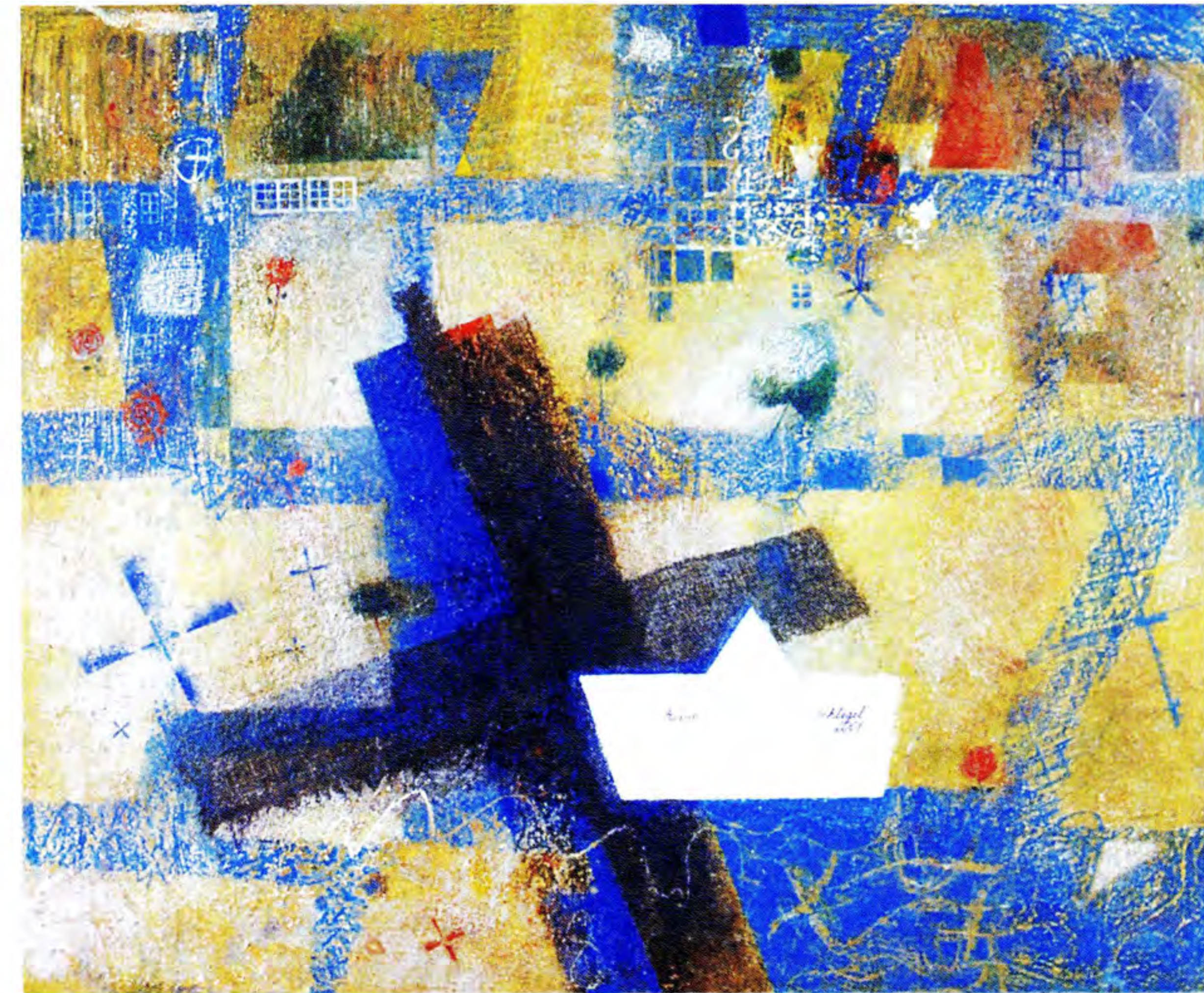
— Значыць, усё ж такі галоўнае ў спектаклі — сцэнічная праўда?

— Безумоўна. Галоўнае — каб музыка знаходзіла водгук у слухачоў.

Гутарылі Алена БУРАК, Сафія ЗОШЧЫК, Кацярына КРЫВАШЭЙЦАВА, Ігар ПАРФЯНЮК.

На захад, на эцюды

Яўген ШУНЕЙКА



Бывай, дарагая,
цалую цябе, —
Туга мяне гоніць
адгэтуль,
Нямецкім
паветрам мне
трэба дыхнуць,
Пабачыць іншага
свету.
Генрых Гейнэ.
«Зімовая казка».
(Пераклад
Ю. Гаўрука.)

Алена Шлегель.
Падарожжа.
ДВП, алей, 2001.
53х66.

Адной з самых важкіх прыкмет мастакоўскай незалежнасці з'яўляецца магчымасць з прафесійнай мэтай вандраваць па замежжы. Часы гаротных эмігрантаў, самотных уцекачоў у Францыю, скончыліся: гэта ўжо гісторыя XX стагоддзя. Сёння мастакоў найбольш прыцягвае бліжэйшая з вядучых заходніх краінаў — Германія. Мабыць, хутка не застанецца ўжо ніводнага кутка нямецкай зямлі, куды б не дабраліся нашыя жывапісцы ці графікі, каб наладзіць выставу ды зарабіць хоць якія грошы. У гэтым, здаецца, ужо нічога рамантычнага і забароненага няма.

Але ёсць адна акалічнасць, што глыбока ўзрушвае і рацыянальнымі тлумачэннямі не вычэрпваецца. Я думаю, са мною пагодзяцца ўсе калегі-мастакі, якія хоць раз і нат ненадоўга траплялі ў краіну на Эльбе і Рэйне. Спачатку — перажываеш шок ад нямецкага арганізаванага, дынамічнага ладу жыцця. А як вернешся дадому — Германія міжволі прыгадваецца і прыгадваецца з неаслабнай настальгіяй. Пасля першага, другога знаёмства яна здаецца нейкай шчымліва-блізкай, цягне да сябе. І з хваляваннем пачынаеш перагортваць свае хуткія нямецкія замалёўкі, накіды, здымкі. А многае проста вельмі глыбока гняздзіцца ў памяці, з якой можна змалёўваць амаль завершаныя кампазіцыі: уздоўж дарогі — мястэчкі, вёскі з маляўнічымі дахамі, неба, працятае вострым гатычным шпілем кірхі; нетаропка соваюцца па вуліцах буйных і маленькіх паселішчаў сівавалосыя дагледжаныя бабулькі, а насустрач з дзікімі гартаннымі крыкамі праносяцца са сцягамі і півам зацятыя спартыўныя балельшчыкі…

У кожнага, магу сказаць без сумненняў, засталіся ў памяці і падобныя, і зусім асабістыя нямецкія ўспаміны. Самы час надаць ім вобразнае выйсце — і ладзіць выставу «Германія вачамі беларускіх мастакоў». Гэта мае вялікае значэнне па розных прычынах: пашырае бачанне свету, сцвярджае неабме-

На стар. 16.

Таццяна Хвайніцкая.
Ускраіна гарадка.
Аловак, 1997.





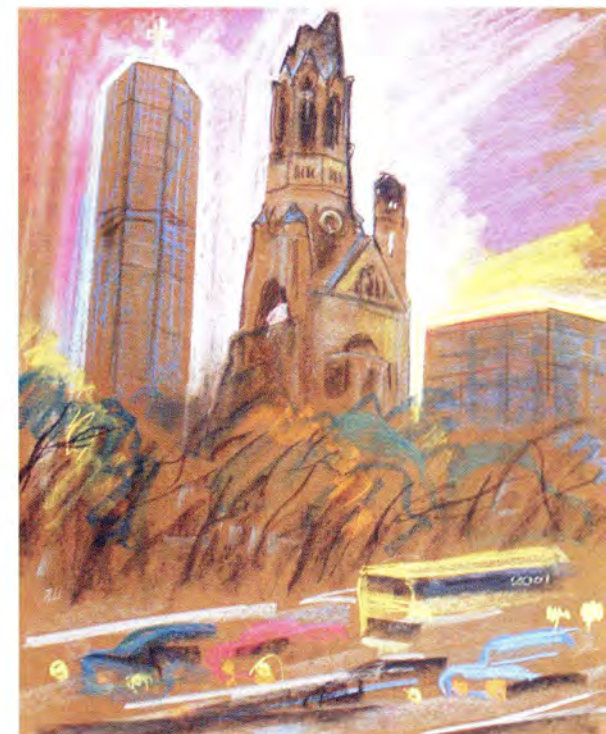
Ігар Засімовіч. Enigma. Ракушачнік, 2000. 30x36x21.
Ігар Засімовіч. Прасторавы вузел. Ракушачнік, лабрадарыт, 2000. 36x32x42.

жаваныя правы нашых мастакоў на самастойнае мацаванне разнапланавых еўрапейскіх сувязей, пасвойму дапамагае адрадзіць страчаныя на Захадзе лепшыя мастацкія рэалістычныя традыцыі жывапісу, графікі, скульптуры і г. д. І нашым айчынным гледачам такія кампазіцыі прыйдуцца даспадобы як нешта нязвыклае, і заходнікам яны не пападуцца чужымі. Бо калі замежныя мастакі бяруць удзел у міжнародных пленэрах у Беларусі і малююць нашыя краявіды — гэта заўсёды новае, жывое ўражанне.

І вось першая такая выстава адбылася ў канцы верасня 2001 г. у сталічным Доме дружбы. Мастакоў падтрымалі зацікаўленыя арганізацыі — мінскі Цэнтр нямецкай культуры Wiedergeburt («Адраджэнне») і Беларускае таварыства дружбы і культурнай сувязі з замежнымі краінамі. Хоць гэтыя арганізацыі не прэтэндуюць на вялікую спонсарскую дзейнасць у галіне падтрымкі мастацтва, але атмасфера на адкрыцці была вельмі ўрачыстая і яднала дзесяткі прысутных, якія са шчырым захапленнем слухалі выступоўцаў-мастакоў. Апошнія ж дзяліліся сваімі ўражаннямі, назіраннямі, звязанымі з нямецкімі падарожжамі. Зацікаўленая аўдыторыя гледачоў усталявала таксама «Прыз найбольшай сімпатыі». Кожны меўся напісаць прозвішча ўпадабанага мастака на цэтліку і кінуць яго ў кошык: той, хто набраў больш галасоў, і аб'яўляўся пераможцам. Ім стаў графік Вячаслаў Паўлавец — аўтар нізкі акварэляў, прысвечаных Берліну ды іншым гарадам Нямеччыны. Свежыя празрыстыя колеры, лёгкія сілуэты архітэктуры, люстэркі вады ў каналах, рамантычнае неба найбольш уразілі удзячных гледачоў.

Сяргей Пісарэнка і Таццяна Хвайніцкая паказалі шэраг алоўкавых замалёвак зямлі Гесен. Гэта і





вобразы сустрэтых там ветлівых людзей, і накіды ўтульных куточкаў, якія падаліся найбольш тыповымі, характэрнымі. Алена Шлегель была ў Германіі лічаныя дні, але ўражанняў хапіла, каб стварыць метафарычную кампазіцыю «Падарожжа». У ёй жыве і настрой шчымлівай казкі пра бравага алавянага жаўнерыка, і супрэматычныя алюзіі наконт сумесных праектаў УНОВИСА і Bauhaus'а — тое, што нас яднае.

Скульптар Ігар Засімовіч паказаў свае абстрактныя «Прасторавыя вузлы», адмыслова выкананыя з пясчаніку. Яны выклікалі шмат пытанняў, але аўтар запэўніў, што падобныя яго працы ўжо ўпрыгожваюць скверыкі нямецкіх гарадоў. Мабыць, ёсць у такой абстрагаванай форме нейкі ключ, патрэбны для паразумення. Ён закранае, бадай што, час дагістарычных плямёнаў, пра якія можна даць уяўленне толькі такімі сімвалічнымі, асацыятыўнымі сродкамі.

Мне, як куратару і ўдзельніку выставы адначасова, важна было выказацца на тэму аб'яднанага Берліна. Таму — найперш дыпціх у пастэлі, прыс-

Яўген Шунейка. Берлін. Марыенкірхэ. Пастэль, 2001. 60x50.

Яўген Шунейка. Берлін. Гэдэхтніскірхэ. Пастэль, 2001. 60x50.

Вячаслаў Паўлавец. Одэнвальд. Эрбах. Змешаная тэхніка, 2001.

Вячаслаў Паўлавец. Одэнвальд. Эрбах. Змешаная тэхніка, 2001.





вечаны Усходняму і Заходняму архітэктурным дамінантам-помнікам: «Марыенкірхэ» і «Гэдэхтніскірхэ». І з гэтае нагоды — колькі слоў пра Берлін, еўрапейскую сталіцу, вартую пэндзля і паэтычнага пяра, што за апошнія пяцьдзесят гадоў перажыла фенаменальнае адраджэнне. Тут захаваліся сляды неверагодных разбурэнняў (з ахвотай маляваных у свой час савецкімі мастакамі-франтавікамі). Але кожнае новае дзесяцігоддзе прыносіць новы зрух і ў сучаснай архітэктуры, і ў руплівай рэстаўрацыі гістарычнага асяроддзя. Вельмі хутка вырастаюць на пустырах у цэнтры горада (што засталіся пасля падзення злавеснага Берлінскага муру) новыя кварталы. Сярод іх комплекс «Патсдамерпляц» — архітэктурная фантазія, матэрыялізаваная за кошт незлічоных капіталаўкладанняў, зробленых у імя шчырай веры, што Берлін неўзабаве стане буйнейшым асяродкам еўрапейскай, а можа, і сусветнай культуры.

Першая выстава такога перспектыўнага напрамку адбылася дзякуючы энтузіязму арганізатараў і мастакоў. Але калі і надалей можна будзе спадзявацца толькі на ўласную ініцыятыву і падтрымку сяброў, дык справа наўрад ці атрымае шырокі працяг. Сваю ролю павінны знайсці ў такіх акцыях прадстаўнікі аўтарытэтнага Гётэ-інстытута ў Мінску, іншых культурных міжнародных фондаў. Тады можна было б павялічыць кола нямецка-беларускіх удзельнікаў, прадумаць маршруты для новых творчых вандровак, вызначыць месцы для правядзення пленэраў і да т. п. Зацікаўленасць Германіяй не можа быць вычарпана адной-дзвюма экспазіцыямі. А настальгічныя пачуцці да таго ж упарта нараджаюць думку, што краіна-лідэр еўрапейскага Захаду з аўрай экспрэсіўнага, неўтаймоўнага і разам з тым стрыманага, сціплага характару павінна стаць нам, пры дапамозе мастацкіх сувязей, як мага бліжэйшай.

На стар 21.

Сяргей Пісарэнка. Ля каміна. Аловак, 1994.

«Зачараванне сапраўднасцю» або апафеоз «бессардэчнай культуры»?

Алесь ТАРАНОВІЧ

Коннік з рассечанай галавой у выцягнутай руцэ трымае ўласныя мазгі. Ніжэй — подпіс: «Korperwelten. Die faszination des Echten» («Свет цела. Зачараванне сапраўднасцю»). Гэты яркі плакат — вось ужо больш за паўгода на сценах і афішных тумбах Берліна. Гутарка ідзе пра мастацкую выставу, што карыстаецца вялізнай папулярнасцю, лічыцца рэкорднай па колькасці наведнікаў, тэрмін экспанавання якой неаднаразова працягваўся.



Але я на гэтую выставу не хадзіў і не пайду. Усе з 200 прадстаўленых на ёй экспанатаў — гэта трупы, часткі цела або чалавечыя органы. Былыя людзі.

Аўтар твораў — прафесар Хайдэльбергскага інстытута пластынацыі (раздзел у анатоміі) Гюнтэр фон Хагенс. Шоўмэн са знешнасцю шлюбнага аферыста. Тое, што гэта не бунт вучня-няўдачніка, які кідае выклік свету дарослых, можна пераканацца, калі прачытаць анатацыю ў каталозе выставы: «Мая мэта — прапаганда арыгінальнага зачаравання чалавечым целам, выхаванне цвярозай і здаровай свядомасці. Мастакі і пластыкатары выкарыстоўваюць адну і тую ж мову і тыя ж метады. Таму анатомія з'яўляецца мастацтвам. Наш час саспеў для таго, каб зноў зрабіць прыгажосць чалавечага цела цэнтрам творчасці, як у часы Рэнесанса».

Пра метад творчасці. Спачатку Хагенс праектуе будучую кампазіцыю на камп'ютэры. Затым адсылае праекты ў Кітай, дзе ў спецыяльным цэнтры 200 спецыялістаў апрацоўваюць целы разнастайнымі рэчывамі, якія кансервуюць тканкі. Калі ёсць неабходнасць, целы расчляняюць, здымаюць з іх міліметр за міліметрам скуру.

Выстава, паводле словаў аўтара, з самага пачатку была разлічана на скандал і канфлікт. І таго і другога было аж зашмат. Напрыклад, забілі трывогу прадстаўнікі хрысціянскай царквы: «Гэты чалавек гуляе з мёртвымі, як з лялькамі Барбі. Гэтая выстава — знявага...»; газета «Bild»: «Хто былі гэтыя людзі, як яны жылі і памерлі? Што стаіць за голай сенсацыяй? Дзе межы здаровага сэнсу?»

Часопіс «Факт» адказаў на частку гэтых пытанняў артыкулам «Трупы з Сібіры»: «...На скуры некаторых «экспанатаў» захаваліся татуіроўкі, тыповыя для расійскага крымінальнага асяроддзя». Высветлілася, што ў Хагенса ёсць дамова з Новасібірскім універсітэтам і ён без праблем атрымліваў целы памерлых людзей, якія не мелі родных. Аказваецца, у Расійскай Федэрацыі без вялікіх намаганняў можна прыдбаць цела, якое «ахвяравалі для медыцынскіх даследаванняў»...

Пра выставу ў сродках масавай інфармацыі вялася працяглая дыскусія. Але Гюнтэр фон Хагенс не адзіны ў сваіх эксперыментах. У ліпені 2001 года ў Берліне другі прадстаўнік постмадэрнісцкага мэйнстрыму наладзіў грандыёзны перформанс, падчас якога скінуў з верталёта карову. У Маскве таксама у час перформансу зарэзалі свінню.

Такіх прыкладаў шмат, усіх не пералічыш. Магчыма, ужо цяпер нехта піша кнігу пра новы напрамак у мастацтве — mort art, або бессардэчнае мастацтва. З'яўляецца гэтая выстава (або і ўвесь напрамак) добра закамуфляваным абсурдам і прафанацыяй ці апафеозам нястрымана-хворых фантазій — сказаць цяжка.

Мне ж чамусьці прыйшлі на памяць словы класіка: «Мастацтва заклікана рабіць нораў больш мяккім, дарыць людзям надзею, усяляць у душы гармонію, услаўляць прыгажосць быцця...».

Яшчэ адна цытата з газеты «Bild»: «Апафеоз «бессардэчнай культуры» з'яўляецца прыкметай яе непазбежнага заняпаду. Яна задыхнецца ва ўласным цынізме, як гэта здарылася з камуністычным рэжымам.»

Мастацтва — гэта заўсёды сутыкненне ідэй. Ствараецца яно гуманістамі або антыгуманістамі, у адпаведнасці з патрабаваннямі эпохі або насуперак ім, — асноўны прадмет мастацтва — жыццё. І ўсё, што гаворыцца на мове мастацтва, — гаворыцца пра жыццё.

Паказальны такі факт. У віры дыскусій ні разу не прагучала слова «забараніць» ці «закрыць», як гэта часта бывала і ёсць у Мінску ў адносінах да нетрадыцыйнага мастацтва. Артыкул №5 Канстытуцыі Германіі гарантуе свабоду думак і свабоду творчасці.

А вось ісці або не ісці на падобную выставу — гэта кожны вырашае сам.

г. Берлін.



Імгненне з вечным — спрэчка і суладдзе

Барыс БУР'ЯН

Першым сярод купалаўцаў, пра каго я падумаў як пра класіка беларускага акцёрскага мастацтва, быў Уладзімір Уладамірскі. «Стары Улад», як любоўна называлі яго калегі, нават і зусім не намнога маладзейшыя за яго.

Я ведаю... помню... нібы ўвачавідкі бачу... ролі Старога Улада. Лепшыя, сярод якіх і апошнія яго сцэнічныя выступленні. Персанажы Аляксандра Астроўскага — Акім Юсаў з «Даходнага месца» і унцер Гразноў з камедыі «Праўда добра, а шчасце — лепш».

Колькі дасціпнай хітрасці выпраменьвалі вочы заімшэлага чыноўніка Юсава! Чыноўніка, здавалася, ад нараджэння. Відушчага і пільнага. Перад вышэйшым начальнікам рабалепнага да апошняй рысы, нізкапаклоннага, гатовага вылузацца, каб толькі выканаць волю таго ж Вышнеўскага або паказаць яму сваё стаpанне і пакорлівасць. І колькі пыхі, нахабства, фанфаронства перад дробным служачым — перад чыноўнікам класам ніжэй — Жадавым!..



Гэты Акім Акімыч у акцёра быў яшчэ і агідным цынікам. Калі ў тракціры Юсаў хмялеў і пускаўся ў скокі, было такое адчуванне, быццам вось зараз ён паўстане перад намі зусім звычайным — без маскі нізкапаклонніка або, наадварот, ганарліўца. Ды не, і ў скоках ён дэманстраваў перад Жадавым, якім павінен быць чыноўнік, як яму належыць трымацца і паводзіць сябе і «пад градусамі». Не забываючы табеля аб рангах! Выпіў чалавек, пад музычную шарманку зухаватым танцурыстам можа зрабіцца, салёны жарт смехам падтрымаць, але вока... Вока лупатае, як у рыбіны акіянскай, мацае кожнага, свідруе ўсіх: што і хто запомніць пасля, хто і пра што скажа начальству потым...



Наогул, калі Уладамірскі з'яўляўся на падмостках, позіркі ў зале скіроўваліся ў ягоны бок. Яго персанаж сваёй постаццю... сваім голасам... бляскам вачэй... а можа, і сапраўды нейкім магнетычным полем — прыцягваў да сябе. І не таму, што быў, так бы мовіць, гастралёрам, прэм'ерам, стараўся саліраваць. Не! У ягоных сцэнічных паводзінах амаль кожны крок, кожная рэпліка, нават кожны позірк у той або іншы бок былі звёнамі вялікага ланцуга жыцця, ланцуга існавання чалавека, ягонага лёсу.

Амаль кожнага героя Уладамірскага можна было ўявіць сабе толькі такім, якім яго паказвае, якім выводзіць у святло рампы ён — Стары Улад! Было ў абліччы Уладзіміра Восіпавіча нешта пародзіста-артыстычнае. Пры першым жа спатканні з ім вы адчувалі ў гэтым статным і прыгожым чалавеку

«Кар'ера таварыша Брызгаліна» Е.Міровіча. Брызгалін.

«Каваль-ваявода» Е.Міровіча. Блазен.

значную асобу. Паважаную. Велічную. І яму ж была ўласціва заўсёдная акцёрская гатоўнасць пераўвасобіцца ў чужы характар...

... Вось Уладзімір Восіпавіч гаворыць штосьці пра надвор'е або просіць жонку Кацярыну Васільеўну падаць яму акуляры і тут жа пачынае паказваць вам, напрыклад, якім ён быў Апалошай Мурзавецкім у спектаклі «Ваўкі і авечкі» па п'есе А.Астроўскага. Ніякага грыму. Чалавек толькі змяніў выраз вачэй, перасмыкнуў плячыма, надламаў у калене нагу — і перад вамі гэты нікчэмны пустабрэх, п'янаваты ёлуп. У руках у яго з'яўляецца дубчык накшталт бізуна-арапніка. І звяртаецца ён, гэты гуллівы хлюст, да жанчыны, каб галантна выпрасіць грошай на апахмелку, перасыпаючы свае словы гэтымі манернымі галіцызмамі: «ма тант», «пардон». І пранонс — чыста парыжанін. Парыжанін — з Койданава! І гэты хітравата-пусты позірк «туды-сюды», быццам чалавек не ведае сам, пра што зараз скажа і чаму скажа якраз тое, што зрываецца ў яго з вуснаў. Адна-адзіная страсць: выпіць кілішак...

Агідны і варты жалю, Апалон артыста Уладамірскага нейкім кранальна бездапаможным і хісткім крокам адступаў ад сваёй строгай мамачкі і ад прывабна-мілай прыгажуні шлюбнага ўзросту, калі атрымліваў іхняе «атандэ», калі яны гідліва адварочваліся ад яго, з пагардлівай усмешкай адштурхоўвалі назолу. Гэтыя паніклыя вусы, ссунуты набакір картуз, вінавата разгубленыя вочкі, што раптам вузелі па-карэйску, збянтэжана раскінутыя і потым бязвольна апалыя рукі — да болю жаласлівы выгляд убогае душы! І што ж яму, лайдаку-няўдачніку, застаецца — хіба сабака па мянушцы «Тамерлан».

Як ратавальны круг, гэты паляўнічы спадарожнік небаракі. Колькі надзеі і роспачы было ў раптоўных выкрыках Апалона Мурзавецкага: «Та-а-мер-ла-ан!» І на сваіх па-кавалерыйску крывых нагах, спрабуючы прыняць дзіўна-танцавальную хаду прыскокам, Апалоша У.Уладамірскага прытупваў абцасамі, нібы намагаўся, як той п'янтос, прайсці па адной маснічыне падлогі, не схібіўшы. Горда ўскідваў галаву — прэч адсюль! Да ўлюбёнца, які служыць верна. Яму і адрасуецца падбадзёрліва-віскатлівы воклік: «Та-а-амер»... Апладысменты ўдзячных гледачоў на паўслове пакрывалі такія сапраўды камічныя ўцёкі захмялелага фраера.

Мы гутарылі з Уладзімірам Восіпавічам аб прыродзе камічнага на тэатры, аб прызначэнні сатыры ў мастацтве на дачнай верандзе ў Крыжоўцы. Дзякаваць богу, вопыт акцёра ў гэтай галіне творчасці быў багаты. І першы галавакружны поспех меў Уладамірскі ў ролі хітруна Каўеля («Мешчанін у шляхецтве»). Каб памагчы свайму гаспадару ажаніцца з дачкой Журдэна, Каўель наладжвае перад ім дзіўна стракатую і экзатычную «турэцкую» цырымонію. Зачароўвае славалюбца ўрачыстымі кампліментамі «заморскага» пасланца і заваблівае ў фантастычна-казачны, мройны свет. Акцёр пераапранаўся непазнавальна, рабіў галаваломныя сальта-мартале, розныя трукі, танцавальныя піруэты, выгінаўся і лісліва поўзаў, нібыта ва «ўсходнім стылі», пад пачуццёва-млявую музыку. Ягоны Каўель прыкідваўся гатовым на ўсё паслугачом адурэлага Журдэна, што з усіх сілаў пнецца «з гразі ў князі».

Дык вось у тым, можна сказаць, застольным паказе мальераўскага персанажа, які усчаў Уладзімір Восіпавіч, было столькі агністага тэмпераменту і такія смешныя грымасы ўзнікалі на твары крыўлякі, што я лёгка ўявіў сабе трыумф акцёрскага свята ў ансамблі спектакля «Мешчанін у шляхецтве». Мусіць, такая сапраўды артыстычная самааддача, якой вылучаўся талент Уладамірскага, і абудзіла ў даволі строгага знаўцы тэатра Еўсцігнея Міровіча жаданне напісаць арыгінальную ролю якраз для гэтага дэбютанта тагачаснага БДТ. Затым з'явіўся Блазен у п'есе «Каваль-ваявода», а потым і смеху варты Сяргей Пятровіч Брызгалін у сатырычнай камедыі «Кар'ера таварыша Брызгаліна».

Зачараваны шчырай гаворкай з карыфеем Купалаўскага тэатра падчас чаявання з ім, я асмеліўся спытаць Старога Улада: ці ёсць нейкі агульны змест... агульны пафас... якую рацыю мае камедыйная творчасць артыста? Хіба гэта не збор-дружына рэпертуарных выпадкаў, якім радуецца акцёр: во яшчэ зручны момант павесяліць ды пасмяшыць глядзельную залу, зрываючы гарачыя апладысменты, ну, а пасля — кветкі, віншаванні, падзякі? Ах, якім дакорлівым позіркам з-пад акуляраў змераў мяне толькі што такі вясёлы гаспадар застолля! Штосьці ляпнуў я не тое...

Пасля паўзы ён лагодна патлумачыў мне, што ў маім пытанні адчуваецца, мякка кажучы, скептыцызм наконт самастойнасці акцёра ў творчым працэсе. Сам Уладамірскі ганарыцца тым, што яго хтось аднойчы назваў «блазнам яго правасхадзіцельства пралетарыяту». Ды толькі вось задавальняцца роляй пацешніка, роляй фігляра на падмостках, якому ўсё адно, чым бы ні забаўляць публіку, абы яна смяялася, — гэтым задавальняцца мы не можам. Уладзімір Восіпавіч падкрэсліў гэтае «мы». Мы — савецкія артысты. Мы — акцёры беларускай сцэны. Мы — сучасныя дзеячы тэатра...

Ягонае сапраўднае ад нараджэння прозвішча было Малейка, ды пад уплывам аблюбаванай ім прафесіі ён адчуў гэтае права — «уладарыць» залай. У-ла-да-мірскі... Хораша гэтак разумець сваё артыстычнае прызначэнне! Сучаснікі былі ўдзячныя Уладзіміру Уладамірскаму за тое, што сваёй творчасцю ён даводзіў і здольнасць так працаваць на сцэне, і права акцёра на такую творчую працу. Уладарную...

Мо ў тым і харство таленту Уладамірскага, што ён захапляў гледачоў зусім канкрэтным характарам героя, прымушаў сачыць за хітрыкамі і пакутамі персанажа і адначасова вёў нас да пэўных значных высноў, да смелых параўнанняў сцэны і явы, да абдумвання ўласных грахоў і памылак, да сумленнага самасуду над самім сабой. І ўсё гэта ў калейдаскопе амаль няўлоўных уражанняў ад ігры акцёра ў ролі. Тут я і затрымаю ўвагу на кароннай ролі Уладамірскага. Гэта, канешне, Іван Данілавіч Каламійцаў. Драма Максіма Горкага «Апошнія» ў перакладзе на беларускую мову Кузьмы Чорнага.

На прэм'ерных паказах у злавесным трыццаць сёмым годзе спектакль успрымаўся як сцэнічнае ўвасабленне памяці аб мінулым, азоранай сучасным мастацкім мысленнем. Ён быў надзіва ансамблевым у акцёрскім выканаўчым складзе. Такой бездакорна гарманічнай зладжанасцю вышэйшага ўзроўню вызначаліся яшчэ хіба што два спектаклі купалаўцаў — гэта «Паўлінка» саракавых гадоў і «Хто смяецца апошнім» у першай рэжысёрскай рэдакцыі 1939 года. Па-горкаўску псіхалагічна заглыблена і маляўніча жылі ў вобразах «Апошніх» В.Галіна, І.Ждановіч, Л.Ржэцкая, К.Міронава, Р.Кашэльнікава, Л.Шынко, Б.Платонаў, Б.Кудараўцаў, С.Бірыла, В.Краўцоў, І.Шаціла. Ніхто з іх не парушаў вытанчана прадуманага малюнка відовішча, ніхто не ўзнімаўся на катурны, ніхто не «рваў страсці на шматкі», як кажуць, бывае, у закуліссі самі акцёры. Яны па-мастацку жылі ў вобразах.

І ў гэтым ансамблі раўнасільных талентаў нечым браў верх... прыцягваў да сябе асаблівую ўвагу... прымушаў угледацца ў нюансы сваіх рухаў і прыслухоўвацца да інтанацый маўлення... Так, ён — Уладзімір Уладамірскі. Як да такога партнёра ставяцца калегі па мастацтву, акцёрскае спадарства? Ну вось Стэфанія Станюта, да прыкладу, казала пра Старога Улада, што ён з пароды тых творчых лідэраў, якія не ўтойваюць сваёй натуральнай здольнасці быць заўжды пераможцам і гатовыя, калі таго вымагае сцэна, свабодна адыходзіць на другі план, у цень.

На рэдкасць прыгожы ў сталым узросце, Уладамірскі заставаўся і ў вобразе Каламійцава вонкава імпазантным. Ягоны Іван Данілавіч нават бравіраваў статнай паставай з вайсковай выпраўкай, багатым як на гнеўныя, так і на пяшчотныя адценні голасам, манерамі ў абыходжанні з амуніцыяй — пальчаткі, фарсіста заламаная шапка, шашка пры







«Мілы чалавек» К.Крапівы. Канягін.

«Каварства і любоў» Ф.Шылера. Вурм.

«Праўда добра, а шчасце — лепш» А.Астроўскага. Гразноў.





«Даходнае месца» А.Астроўскага. Акім Юсаў.

«Ваўкі і авечкі» А.Астроўскага. Апалон Мурзавецкі.

боку, партупея. Вусы хвацка закручаны, чупрына як на заказ, вочы праменяцца гулліва-ўчэпістым бляскам — пакарыцель дамскіх сэрцаў, дый годзе! Акцёр і павінен умець паглядзець на свайго сцэнічнага героя яго ж, героя, вачамі. Усе падзеі і здарэнні ва ўласным доме і па-за яго сценамі ацэньваць з гледзішча зноў жа свайго персанажа. Тады і спрацоўвае закон самаапраўдання, гэтая ўсёмагутная сіла, нервовахворая энергія, якая аднолькава служыць і высакароднаму альтруісту, і зламыснаму прайдзісвету, і выхаванаму дабрадзею, і сібарыту з садысцкімі схільнасцямі. Ах, гэтае нашае абагаўленне свайго «Я»! Які духмяны фіміям мы курым яму! Якімі імпануючымі довадамі сыплем перад ім дзеля ўласнага апраўдання і самай дробязнай сваёй неабачлівасці, і жудаснага злачынства!

Усё гэта надта каларытна жыло ў сцэнічным партрэце Каламійцава, створаным талентам У.Уладамірскага. Было такое ўражанне, быццам ягоны Іван Данілавіч часам траціць розум ад захаплення самім сабою і ў парывах самаапраўдання. У яго стрэліў нехта. Ён — ахоўнік дзяржаўнага ладу, які служыць «веры, цару і бацькаўшчыне». Але, — жандар на даволі небяспечным пасту. Выходзіць, страляў нейкі бунтаўшчык, рэвалюцыянер, бунтар. Гэта — замах палітычны. І, значыцца, ён, Іван Каламійцаў, — герой!

Ён урываецца ў дом з грымучым, на мяжы істэрыкі пытаннем: чаму яго ніхто не сустрэў на вакзале? Ніхто! Забаяліся нават паказацца побач з ім! Пазначаны куляй невядома кім падасланага мальца, Каламійцаў для брата роднага, для жонкі, для дзяцей пераўтварыўся ці не ў пракажонага! Гэта абурае яго, і Уладамірскі тут жа, на пачатку спектакля, пачынае раскрываць прыроджаную для героя спектакля варожасць да ўсяго, што хоць неяк ушчымляе ягонае самалюбства. Лупатыя вочы пад пагрозліва ссунутымі бровамі, разяўлены рот, разгоністы і па-слановаму цяжкі крок — і жывёльны рык на ўсё горла.


«Апошнія» М.Горкага. Каламійцаў.

Першая сустрэча са здзіўленым гледачом — нібы візітная картка вобраза. Нібы заяўка на мастацкае ўвасабленне пэўнай маральнай з'явы — каламійцаўшчыны. І — жывы. Непасрэдны ў кожным руху. У кожным уздыху. З пераходамі ад хамскай пыхі да прыніжанай ліслівасці, ад гнеўных філіпік у адрас блізкіх сваіх да слязлівага адчаю.

Як здзіўляў і ўзрушваў залу адзін жэст Івана Данілавіча Каламійцава! Драма ідзе да фіналу — усе ў доме падзяліліся ўжо на варожыя станы. Смерць забірае адзінага дабрадзея ў гэтым доме — Якава Каламійцава. Напярэдадзе канчатковы распад сям'і. Хоць тую смерць і чакалі, брат Якава — Іван — трыумфуе ў душы: цяпер наогул запануе ў доме гаспадаром. Нарэшце! Таму ён, пачуўшы чаканую навіну, набліжаецца да нябожчыка-брата на дыбачках. Ціхенькі са сваёй няціхенькай радасцю. І пакуль ідзе, дастае з кішэні чорную жалобную стужку. Прымацоўвае яе на рукаў. Помсліва аглядае ўсіх, нібы з дакорам: хынькаеце, і ніхто не адчувае, якая гэта балючая жалоба! Чорная, як гэтая стужка на рукаве.

Стужка — са сталага службовага арсенала: наган, бізун, шашка, свісток.... Што яшчэ? На жалобны выпадак — стужка. Крэпавая павязка як сігнал незвычайнай — і дзяжурнай! — скрухі яе ўладара!..

У сапраўднасці Іван Данілавіч ледзь не трыумфуе: спадчына брата — яму, Івану. І ніхто тут больш не будзе ні ў чым дакараць яго, Івана. Свята — у Івана Данілавіча. Гэта ўсё — у вачах, у настроі, у мітуслівай хадзе. А так глядзіце на яго — жалоба. Крэпавая павязка...

Крывадушнік! Прадбачлівы крывадушнік.

І ў душы — палахлівы. Калі ягоны сын Пётр з болем у сэрцы пытаецца: «Ці сумленны чалавек наш бацька?» — Каламійцаў шалее ад гневу і губляецца ад пагрозы быць выкрытым уласным сынам. Сын здагадаўся або даведаўся пра ўвесь фальш роднага чалавека, які і яму, Пятру, пэўны час здаваўся добрасумленным служакам, чыё жыццё небяспечнае ад пагрозы з боку падпольшчыкаў, «бамбістаў». Ды пасля аднаго скандалу ў доме і Пеця, дапытлівы і далікатны юнак, са слязьмі на вачах пытаецца, ці сумленны чалавек бацька? Дзеці маюць права ведаць гэта. Іван Данілавіч з мужчынскім разуменнем натуральнасці і разам з тым па-бацькоўску агідна накідваецца на Пятра: «Ты — захварэў? Ужо захварэў, нягодны смаркач, га? Ах, ты, распусная дрэнь, паспеў падчапіць ужо!» І гэта крычыць сыну ён, разбэшчаны валацуга, у адказ на жаданне таго пагаварыць з бацькам «як чалавек з чалавекам»!

Не атрымліваецца — як чалавек — у Івана Данілавіча.

Малодшая дачка Верачка, наадварот, ці не да канца драмы цешыцца тым, што іхні бацька — герой. І тыя, хто страляе з-за вугла, — баязлівцы і ворагі дзяржавы. Калі ж яе гвалтоўна зацягвае на халасцяцкую кватэру маладзенькі пачатковец на жандарскай службе Якараў, яна раптам адчувае, што гэта і ёсць аблюбаваныя бацькам гулі, што з якаравых кшталтуюцца каламійцавы.

Дзеці Каламійцава — апошнія ў многіх сэнсавых аспектах. Разбэшчаныя і цынічныя сын Аляксандр і дачка Надзея яшчэ лашчаць душу. Ды і яны — апошняя яго надзея на разуменне і прыязнсць. Пецяж з Верай, самыя лепшыя, відаць, прадстаўнікі роду Каламійцавых, будуць саромецца свайго імя. Яго імя, Івана Каламійцава. Бацькі свайго будуць саромецца!

Уладзімір Восіпавіч тлумачыў мне, што задума рэжысёрскага вырашэння п'есы М.Горкага вядомым акцёрам і рэжысёрам М.Зоравым выводзілася ад першапачатковай аўтарскай назвы драмы «Апошнія» — «Бацька». То быў, магчыма, своеасаблівы працяг або варыяцыя тэмы «бацькоў і дзяцей», якая мела горкаўскую трактоўку ў слыннай аповесці «Маці». Дык вось гэты «бацька» — Іван Данілавіч — быў да таго ж яшчэ і распуснікам таннага пашыбу. Ён адкрыта намякаў і нават заахвочваў дачку Надзею на палюбоўніцкія прыгоды. «Скажы, у цябе няма сціплага жадання наставіць яму рогі, га?» Каму — «яму»? Зяцю! Надзінаму мужу. Неўпрыкмет для турэмнага доктара Ляшча сам пажадлівы Сатыр настаўляе над яго, над зяцевай, галавой рогі з растапыранных пальцаў. Дарэчы, які па-майстэрску дакладны акцёрскі жэст-знаходка!

Брыдкі чалавек, што й казаць.

Але вось Іван Данілавіч хоча абудзіць у вас спагаду, выклікаць спачуванне. І яму ж бывае патрэбна пажаліцца камусь. У такую хвіліну амаль што недаравальнай для яго роспачы ён пытаецца: «Вы байку пра раненага льва ведаеце?» І амаль праз слёзы вымаўляе: «Дык вось, паранены леў — гэта я!..» Чуеце? Скардзіцца, што паранены. Душа яму баліць. А яго можа кожны брыкнуць і падкусіць. Так-то яно так, але і не забывае, што — леў...

Іван Данілавіч ужо не заўважае, што ён — пачварная натура. Ён скардзіцца, смуткуе, гневаецца, хітрує, нібы нармальны чалавек, ды толькі ўсе яго паводзіны сканцэнтраваны на адным: абдурыць, прынізіць, скарыстаць у сваіх інтарэсах, прымусіць паднявальвацца і капітуляваць любога, хто трапляе пад яго ўладу. Хай сабе гэта жонка або дачка, брат ці які там студэнт-дэмагог або бунтаўшчык з сацыялістаў, радыкалаў, разумнікаў-філосафаў, газетчыкаў-балбатуноў...

Важны і грозны паліцэйскі чын, жандар высокага рангу, Іван Каламійцаў выглядаў ва У.Уладамірскага нават патомным жандарам. На ім быў і пэўны флёр арыстакратычнага паходжання. Арыстакрат, які свядома ідзе ў паліцыю дзеля аховы царабацькі і вялікай дзяржавы. Чаму і добрыя задаткі чалавека на гэтай службе дзіка скажаюцца? Парадокс, які па-мастацку даследаваў разам з М.Горкім выканаўца гэтай ролі на беларускай сцэне.

Цікава, што спектакль упершыню быў паказаны ў сакавіку 1937-га года. Прэм'ера ў тэатры супадала з пасяджэннямі пленума ЦК КП(б) Беларусі, на якім першым сакратаром ЦК быў абраны В.Шарангович. Яго накіравалі сюды з Масквы, каб завяршыць чыстку партыйна-дзяржаўнага апарату ад так званых «варожых элементаў», галоўнымі сярод якіх былі М.Галадзед, М.Гікала, А.Чарвякоў, якія яшчэ ўчора мелі рэпутацыю адданых ленінцаў і паплечнікаў Сталіна.

Не ведаю, ці маглі хоць як-небудзь супастаўляць тое, што адбывалася ў краіне, з паказаным на сцэне ў «Апошніх» гледачы канца трыццатых гадоў. Сама думка пра пэўнае падабенства жандараў усіх часоў да звычайнага выканаўцы дзяржаўнай палітычнай волі, да лютых цэрбераў-ахоўнікаў, да сталінскіх чэкістаў — нават значна пазней большасцю з нас успрымалася як кашчунства.

Ды і цяпер, у нашыя дні, калі ў краіне змяніўся дзяржаўны лад, а жахлівыя злачынствы сталінскіх часоў выкрываюцца дакументальна, мы чуем галасы, так бы мовіць, цвярозых палітолагаў: маўляў, нельга ўжо так абагульняць і праводзіць паралелі паміж царскай ахранкай і праваахоўнымі органамі ў СССР. Магчыма, і не трэба гэтага рабіць. Ды і не для тэатра такі занятак. Не для акцёра. Купалаўская сцэна ў «Апошніх» і не рабіла таго, што ёй неўласціва. Яна толькі як бы прачыняла вось гэты, вузка сямейны краёк жыцця ў пэўны гістарычны час. Бацькі... дзеці... палюбоўнікі... настаўнікі і вучні... нянька-нахлебніца... І яны, як гэта было да іх і як бывае ў цяперашнюю пару, далёка не заўсёды ў штодзённым жыцці разумеюць адзін аднаго. Мы і сапраўды не настолькі праніклівыя і ўважлівыя, нам не стае шчырасці ў нашых споведзях, каб мы маглі стрымліваць самі і стрымліваць блізкіх ад парушэнняў запаведзяў дабрачыннай чалавечнасці. Адзін аднаго мы ведаем прыблізна. Мяркуем адзін пра аднаго паводле вонкавых праяў пачуццяў, часцей за ўсё вельмі павярхоўных. І вось мастацтва акцёра вялікага таленту, якое дэманстраваў у Каламійцаве наш Стары Улад, праўдзіва і па-мастацку ўзбуйнена раскрывае глыбінную сутнасць менавіта такога стану будзённай рэчаіснасці.

Такі маштаб акцёрскай работы і дае нам падставы абвясціць вобраз Каламійцава ў спектаклі 1937 года «Апошнія» на сцэне Купалаўскага тэатра класічным. І сцверджанне, што Уладзімір Уладамірскі — класік беларускага акцёрскага мастацтва, — цалкам справядлівае.

Фота з архіва тэатра.


Уладзімір Уладамірскі. 1968 г.

Раманскі мастацкі свет і культура Беларусі

Алесь КУШНЯРЭВІЧ



Абраз «Канстанцін і Алена». Камень, разьба, пазалота. Сярэдзіна XII ст.

Шахматная пешка. Барабаншчык. Косць, разьба. Пачатак XII ст.

Шахматны кароль. Косць, разьба. Канец XII — пачатак XIII ст.

У X ст. з прыняццем хрысціянства ў Беларусь прыйшоў візантыйскі мастацкі стыль, які тут у XI—XII стст. быў творча перапрацаваны полацкімі і гарадзенскімі майстрамі з улікам мясцовай этнаграфічнай сакральнай сімволікі. У гэты час у Заходняй Еўропе таксама пачаўся росквіт мастацтва, звязаны з распаўсюджаннем раманскага стылю. Але яго ўплывам у беларускім мастацтве не было пакуль прысвечана спецыяльнага даследавання.

Раманскі стыль сфарміраваўся на тэрыторыі сучаснай Францыі. Адтуль формы раманскага мастацтва хутка распаўсюдзіліся ў Цэнтральнай Еўропе і Італіі, а таксама Іспаніі, Англіі, у краінах Скандынавіі, у Польшчы, Чэхіі, Маравіі, Славакіі, Венгрыі. Асобныя рэмінісцэнцыі раманскай архітэктуры даследчыкі прасочваюць у архітэктуры Уладзіміра-Суздальскай зямлі[1] другой паловы XII — пачатку XIII ст.

Адным з самых ранніх кантактаў культуры Беларусі з раманскім мастацкім светам было будаўніцтва мінскага храма ў 70-ых гадах XI ст. Яго ўзводзілі ў раманскіх будаўнічых традыцыях дойліды з Польшчы. Будаўніцтва, напэўна, пачалося ў перыяд княжання Яраполка Ізяславіча. Яго маці была дачкой польскага караля Мечыслава II. Сваяцкімі адносінамі з польскім дваром тлумачыцца з'яўленне раманскіх элементаў у архітэктуры мінскай царквы. Складаныя палітычныя адносіны паміж полацкім і кіеўскім князямі не дазволілі закончыць будаўніцтва[2]. У гэты час у Беларусь трапілі рукапісы з раманскімі мініяцюрамі, пра што сведчыць «Кодэкс Гертруды». Аднак іх уплыў на тагачаснае мастацтва кнігі перабольшваць нельга, бо ў стылістыцы мініяцюр яшчэ доўга дамінавала візантыйская мастацкая традыцыя[3]. Раманскія ўплывы ў духоўнай культуры Беларусі звязаны са спробамі пашырэння тут хрысціянства заходняга тыпу. Так, ужо ў IX ст. на беларускіх землях бывалі місіянеры. З другой паловы XII ст. гэта фіксуецца дакументальна. Вядома таксама спроба ўсталяваць у Тураве каталіцкую біскупію ў 1105 г. У 1188 г. была ўтворана Лівонская біскупія, якая актыўна пашырала сваю дзейнасць і на ўладанні Полацкай зямлі. Аналагічныя памкненні былі і з боку Польшчы.

У XII ст. на Дзвіну прыязджаюць нямецкія гандляры. З XIII ст. у Полацку функцыянавала нямецкая гандлёвая кантора. Адрозна ад Ноўгарада, у Полацку нямецкія купцы жылі асела, наймаючы жылыя памяшканні ў палачан. Такі лад жыцця не мог не прычыніцца да цесных культурных стасункаў з мясцовым насельніцтвам[4].

У раманскім стылі найбольш інтэнсіўна развівалася сакральнае дойлідства, якое ў эпоху Сярэднявечча найпаўней акумулявала дасягненні будаўнічай тэхнікі, жывапісу, скульптуры. Раманскай сакральнай пабудове ўласціва такая кампазіцыя аб'ёмаў, калі кожны з іх выяўлены дакладна і аддзелены ад іншых як у плане, так і ў яго знешнім і ўнутраным абліччы. Пад уплывам раманскай архітэктуры быў пабудаваны полацкі храм канца XII — пачатку XIII ст. з бакавымі апсідамі. Прыводзіць балканскія аналагі гэтаму помніку, на думку Г.К.Вагнера, няправільна, бо храмы з такой кампазіцыйнай пабудовай (Пуціўль, Ноўгарад-Северскі) вядомыя толькі ў тых гарадах усходнеславянскіх зямель, якія межавалі з раманскім мастацкім светам[5]. У прыватнасці, шматконхавая кампазіцыя храма была вельмі характэрная ў архітэктуры Польшчы і Чэхіі.

У раманскім дойлідстве заходніх славян (Багемія, Маравія, Славакія, Польшча) частай з'явай былі таксама храмы-ратонды, якія мелі ў плане круглую форму. Узор такога помніка выяўлены археолагамі ў Смаленску. Храмы-ратонды будаваліся і ў Галіцка-Валынскім княстве[6]. Падобна, што аналагічны храм быў у нямецкіх купцоў у Полацку ў XII ст.[7]. Перайманнем з раманскага дойлідства стала таксама тое, што ў шэрагу помнікаў Беларусі XII ст. (Вялікі сабор Бельчыцкага манастыра ў Полацку, царква на полацкім дзядзінцы, Ніжняя і Прачысценская цэрквы ў Гродне, храм у Ваўкавыску) падкупальны квадрат утвораны не ўсходнімі, а заходнімі парамі слупоў. Такое змяненне планавай схемы тлумачыцца жаданнем дойлідаў надаць галоўнаму фасаду храма вежападобную кампазіцыю. У рамана-гатычных традыцыях быў узведзены (сярэдзіна XIII ст.) кафедральны сабор у Вільні.

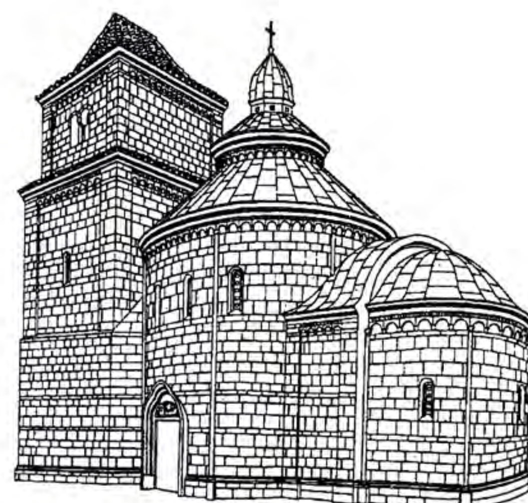
Пад уплывам раманскай архітэктуры ў падлогу Каложскай царквы ў Гродне ў XIII ст. былі пакладзены непаліваныя пліткі, яны знойдзены ў культурным пласце над узроўнем падлогі XII ст. Іх паверхня пакрыта выпуклым рэльефным крыжападобным арнаментам. У час раскопак Кафедральнага сабора ў Вільні былі выяўлены рэшткі старажытнай падлогі (другой паловы XIII ст.), выкладзенай рознакаляровымі маёлікавымі пліткамі. Пліткі маюць характэрны для раманскага мастацтва арнамент на вонкавай пласціне[8].

У раманскі перыяд у Еўропе сфарміраваўся тып жылля феадала — замак, які выдатна адпавядаў патрэбам свайго часу. Звычайна ён складаўся з двара, абнесенага ўмацаванай сцяной, у цэнтры якога была вежа-данжон цыліндрычнай або кубічнай формы. Такія вежы былі прыстасаваны не толькі для абароны, але і для жылля феадала. Яны шырока распаўсюдзіліся ў XII–XIII стст. у краінах Скандынавіі, Цэнтральнай і Заходняй Еўропы, Прыбалтыкі. У Беларусі гэтыя дасягненні заходнееўрапейскага фартыфікацыйнага мастацтва былі запазычаны з Валыні, з якой беларускія землі ў другой палове XIII ст. мелі шчыльныя эканамічныя і палітычныя сувязі. Аднак там яны служылі найперш для абароны (Холм, Бялавіна, Стоўп'е, Чартарыйск), таму ў навуцы гэтыя помнікі атрымалі назву «вежы валынскага тыпу»[9]. У Іпацьеўскім летапісе расказваецца пра будаўніцтва вежаў валынскім князем Уладзімірам Васількавічам у Камянцы і Брэсце. Вось як пра гэта гаворыцца: «Создание въ Нем (Камянцы) столпъ камень высотою 16 саженен судивленію всъе зрящим нань...»[10]. «В Берестi же съезда каменъ высотою яко и Каменецкий...»[11]. Аналагічныя пабудовы ўзніклі таксама ў Навагрудку, Тураве. Пад уплывам гэтых збудаванняў былі пастаўлены драўляныя вежы ў Полацку, Мсціславе. З гэтых помнікаў да нашага часу збераглася Камянецкая (Белая) вежа. Вядомы даследчык мілітарнай архітэктуры Беларусі XIII–XVIII стст. М.А.Ткачоў выказаў меркаванне, што, відаць, не ўсе гэтыя вежы на беларускіх землях былі прыстасаваны толькі да абароны[12]. Яго думку пацвердзілі архітэктурна-археалагічныя даследаванні Крэўскага замка, праведзеныя І.М.Чарняўскім. У выніку іх устаноўлена, што Княская вежа пачатку XIV ст. у гэтым замку была данжонам[13]. Гэта навуковае адкрыццё дазволіла ўдакладніць і пашырыць тыпалогію абарончых збудаванняў Беларусі другой паловы XIII–XIV ст. У гэты час нашы продкі ўзводзілі такія фартэцыі, як «стоўп», вежа, кастэль, замак.

Першыя ж абарончыя муры у Беларусі не мелі вежаў і з'явіліся пад уздзеяннем раманскай архітэктуры. Пра гэта сведчаць археалагічныя даследаванні Старога замка ў Гродне, які ў канцы XII ст. быў абнесены з паўночна-ўсходняга боку муравана сцяной з плінфы, а астатнія праслы сцен былі драўляныя[14]. Таму гэты помнік стаў вельмі падобны на раманскі замак. Спачатку бязвежавыя муры меў у XII ст. і шэраг польскіх замкаў (Вісліца, Пазняховіца)[15]. Значыць, гэта быў фактар не адсталасці, а стылістычнай пераарыентацыі беларускага мілітарнага дойлідства.

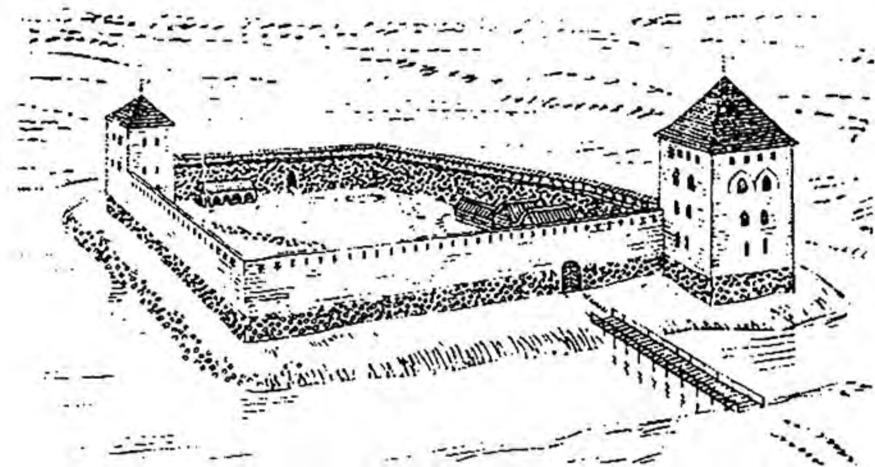
Важным перыядам яго станаўлення было таксама будаўніцтва ў першай палове XIV ст. замкаў-кастэляў (у Крэве, Лідзе, Медніках), функцыянальнае прызначэнне якіх нашы продкі істотна пераасэнсавалі[16]. У канструкцыі, кампазіцыі, выяўленчых сродках гэтых пабудоў адчуваецца ўплыў раманскай архітэктуры і готыкі. Уплывы заходнееўрапейскага фартыфікацыйнага дойлідства назіраюцца таксама ва ўнутрывалавых драўляных канструкцыях Віцебска, Полацка, Гродна.

Па-за межамі ўсходніх хатабудаўнічых традыцый засталіся багатыя дамы старажытнага Навагрудка. Сцены гэтых пабудоў былі атынкаваныя, мелі фрэскавы роспіс. Блізкія да іх паводле тэхнікі апрацоўкі сцен пабудовы сустракаюцца ў Прыбалтыцы, дзе фарміраванне гарадской матэрыяльнай культуры зазнала моцнае ўздзеянне заходнееўрапейскіх мастацкіх традыцый[17].









Наверша. Косць, разьба. Другая палова XII — пачатак XIII ст.

Царква св. Іллі ў Галічы. Графічная рэканструкцыя Ю.Дзібі, В.Петрыка, Р.Франківа.

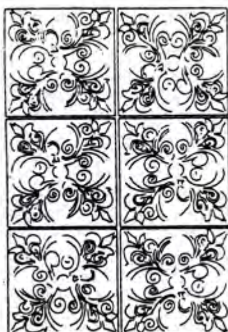
Кафедральны сабор у Вільні. XIII ст. Рэканструкцыя Н.Кіткаўскаса.

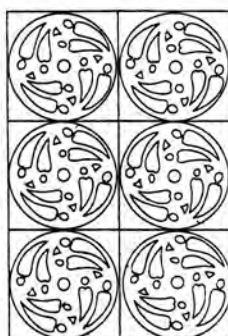
Замак у Крэве. Паводле матэрыялаў М.Ткачова. Малюнак Я.Куліка.

Укрыжаванне. Дрэва, разьба, яечная тэмпера. Канец XIV ст.

Помнікі раманскай скульптуры і дробнай пластыкі з Германіі, Францыі, выяўленыя ў Беларусі, пацвярджаюць непасрэдныя кантакты яе старажытных гарадоў з заходнееўрапейскімі. Так, раманскія ўплывы выяўляюцца ў абразах «Мікола і Стэфан», «Божая Маці. Пётр», «Канстанцін і Алена». Уплывы раманскага мастацтва ў дробнай пластыцы XII—XIII стст. атрымалі далейшае развіццё ў паліхромнай скульптуры XIV ст. Яркі ўзор гэтага — скульптура «Распяцце» з Галубічаў. Манера разьбы валасоў, твару Хрыста, падкрэсленая спірытуалістычнасць яго аблічча збліжаюць гэты твор з раманскай пластыкай Францыі, засваенне якой на Беларусі, як і ў Польшчы, адбывалася праз мастацтва Германіі[18]. У выніку гандлёвых зносін з гэтай краінай у Беларусь былі завезены творы раманскага мастацтва. Так, у гродзенскай Каложскай царкве знойдзены бронзавы вадаліў (рукамыйнік) у выглядзе коннага рыцара; на дзядзінцы Ваўкавыска — наверша ад трона, выразанае ў выглядзе скульптурнай галавы льва[19]. Дзякуючы заходнееўрапейскім гандлярам з'явіліся шахматныя фігуркі XII—XIII стст. выяўленчага тыпу (з тварыкам) у Слуцку, Брэсце, Лукомлі, Гродне, Ваўкавыску, Пінску, Клецку. Паводле сведчання Л.У.Калядзінскага, заходнееўрапейскі імпарт археалагічна зафіксаваны ва ўсіх тагачасных гарадах Беларусі[20].

Такім чынам, раманскае мастацтва значна ўзбагаціла культуру Беларусі і пачало пранікаць сюды амаль аднačасова з распаўсюджаннем у ёй візантыйскага стылю. Гэтыя шматвектарныя культурныя ўплывы не перашкодзілі самастойнасці мясцовага мастацкага працэсу і спрыялі далучанасці беларускай культуры да асноўных кірункаў развіцця еўрапейскай цывілізацыі.





Пліткі падлогі з кафедральнага сабора ў Вільні.

[1] Вагнер Г.К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964; Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. М., 1961. Т. 1.
[2] Загорульский Э.М. Древнейший храм Минска. М., 1993. С. 1–6.
[3] Гісторыя беларускага мастацтва. Мн., 1987. Т. 1. С. 89–90.
[4] Ганецкая I.У. Беларуская культура XI–XIII стст. у агульнаеўрапейскім кантэксце // Гуманітарныя і сацыяльныя навукі на зыходзе XX стагоддзя. Мн., 1998. С. 368.
[5] Вагнер Г.К. Архитектура эпохи «Слова о полку Игореве» и ее заказчики. М., 1987. С. 312–319.
[6] Ионесян О.М. Галицкое зодчество. XII — первая половина XIII вв. Автореферат диссерт. канд. ист.наук. М., 1982. С. 4–18.
[7] Кушнярэвіч А.М. Культавае дойлідства Беларусі XIII–XVI стст. Мн., 1993. С. 20.
[8] Трусаў А. Манументальнае дойлідства Беларусі XI–XVIII стст. Мн., 2001. С. 34.
[9] Раппопорт П.А. Волынские башни. Материалы и исследования по археологии СССР. М., 1952. № 31. С. 202–223.
[10] Ипатьевская летопись // Полн. собр. рус. летописей. 1962. Т. 2. С. 925.
[11] Там сама. С. 927.
[12] Ткачев М.А. Замки Белоруссии. М., 1987. С. 6.
[13] Чарняўскі I., Цэйтліна М. Архітэктурна-мастацкія асаблівасці Крэўскага замка // Каштоўнасці мінуўшчыны. Мн., 2001. С. 97–103.
[14] Трусаў А. Манументальнае дойлідства Беларусі XI–XVIII стст. С. 19–20.
[15] Krassowski W. Dzieje budownictwa i architektury na ziemiach Polski. Warszawa, 1990. T. 2. C. 76.
[16] Чарняўскі I. Цэйтліна М. Архітэктурна-мастацкія асаблівасці Крэўскага замка... С. 103.
[17] Калядзінскі Л. Усходнеславянскія традыцыі і заходнееўрапейскія навацыі ў матэрыяльнай культуры гарадоў Беларусі X—XVII стст. // Беларусіка. Мн., 1997. Ч. 2. С. 24–27.
[18] Высоцкая Н.Ф. Скульптура и резьба Беларуси XII–XVIII вв. Мн., 1998. С. 10.
[19] Даркевич В.П. Произведения западноевропейского художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.). М., 1966. С. 28.
[20] Калядзінскі Л. Усходнеславянскія традыцыі і заходнееўрапейскія навацыі ў матэрыяльнай культуры гарадоў Беларусі X–XVII стст. ... С. 27.



Камянецкая вежа. Малюнак Н.Орды. XIX ст.

Капэла айцоў-бернардзінцаў у Будславе

Вадзім ГЛІННІК

У часы Рэчы Паспалітай значнымі асяродкамі бытавання і развіцця беларускай прафесійнай музыкі былі каталіцкія кляштары. Тут працавалі музычныя тэарэтыкі і кампазітары, практыкавалі гурты інструменталістаў і вакалістаў, гадаваліся маладыя выканаўцы, захоўваліся нотныя бібліятэкі і зборы музычных інструментаў. Даследаванні апошніх гадоў даюць падставы меркаваць, што з тагачасных каталіцкіх законнікаў найбольш прычыніліся да развіцця беларускай музыкі францысканцы-абсерванты, якіх у нас адвеку называюць бернардзінцамі. Гісторыкі падлічылі, што «пераважная большасць нотных рукапісаў з літургічнымі творамі мясцовых аўтараў паходзіць менавіта з бернардзінскіх кляштараў»[1]. На беларускіх землях адным з самых славутых быў кляштар бернардзінцаў у Будславе. У другой палове XVIII ст. тут паўстаў музычны асяродак, развіццё якога доўжылася амаль сто гадоў, пакуль не было гвалтоўна спынена расійскімі імперскімі ўладамі ў 1858 г.

Гісторыя будслаўскага бернардзінскага кляштара пачынаецца ў 1504 годзе, але перыяд яго найвышэйшага росквіту, звязанага з пашырэннем культу абраза Маці Божай Будслаўскай, прыпадае на другую палову XVIII ст. Цудатворны абраз, які захоўваецца тут з 1613 г., вабіў у Будслаў безліч пілігрымаў. Ужо на пачатку XVIII ст. невялікі касцёльчык, змураваны ў 1633–1643 гг., не змяшчаў усіх, хто жадаў памаліцца святой выяве. Таму ў 1730-ых гадах бернардзінцы распачалі збор ахвяраванняў на будаўніцтва новай «шкатулы» для цудатворнага абраза — агромністага касцёла, які памерамі і эстэтычнымі вартасцямі мусіў адпавядаць выраслай папулярнасці святыні. Бернардзінцы не мелі заможнага фундатара, таму сродкі ім выпала збіраць сярод шматлікіх, але, пэўна, не дужа багатых прыхільнікаў Маці Божай Будслаўскай. Падрыхтоўка будаўніцтва расцягнулася больш як на трыццаць гадоў — новы касцёл быў распачаты мурам толькі ў 1767 г.[2].

Ладную суму грошай на новабудоўлю выдаткавала жонка ковенскага харунжага Барбара Скарульская з Даўгінава. Яна ж 11 студзеня 1756 года ахвяравала будслаўскім айцам-бернардзінцам 6600 польскіх злотых на ўтрыманне пры іх кляштары невялікага аркестра-капэлы. Каб услаўляць прыгожым гучаннем падчас набажэнстваў Маці Божую, капэла павінна была далей утрымлівацца на 2 працэнты ад ахвяраванай сумы. Праз два гады — у 1758 г. — Скарульская ахвяравала будслаўскім манахам яшчэ 2000 злотых на ўсталяванне ў іх касцёле аргана[3].

1756 год — год фундацыі капэлы — у гістарыяграфіі традыцыйна ўважаецца за пачатак існавання будслаўскага аркестра. Польскі даследнік гісторыі тутэйшых бернардзінцаў а. Веслаў Муравец нават сцвярджае, што ад 1756 г. пры кляштары існавала музычная школа[4]. Тым не менш ёсць падставы сумнявацца ў слушнасці такога сцверджання.

Раскладзём фундушы Скарульскай у храналагічным парадку. Даўгінаўская дабрадзейка фундавала грошы найперш на новы касцёл, а затым ужо на капэлу і на арганы. Будаўніцтва касцёла Унебаўзяцця Найсвяцейшае Панны Марыі было завершана ў 1783 г. Натуральна, што ставіць новы арган да заканчэння будоўлі не мела сэнсу. Няцяжка палічыць, што ад моманту фундацыі аргана (1758 г.) да моманту яго ўсталявання ў новым касцёле (пасля 1783 г.) мінула прынамсі дваццаць пяць гадоў.

Так сама з капэлай. Неаспрэчны факт яе заснавання ў 1756 г. — яшчэ не доказ, што яна была створана адразу пасля акта фундацыі. Зважаючы на прыярытэты фундатаркі, лагічна меркаваць, што ад заснавання аркестра мінула даволі часу і яго першая рэпетыцыя адбылася толькі пасля завяршэння будаўніцтва новага касцёла, г. зн. пасля 1783 г.

Каб высветліць рэальную дату паўстання будслаўскай капэлы, звернем увагу на архіўныя вопісы кляштарнай бібліятэкі. У інвентары 1822 г. занатавана, што сярод кніжак, якія захоўваліся ў так званай «начальніцкай келлі» будслаўскага кляштара, знаходзіўся рукапісны «Рэестр прыходу і расходу капэліі ў 1786 годзе распачаты да цяперашняга году няскончаны»[5]. Гэты факт наводзіць на думку, што дзейнасць будслаўскай капэлы распачалася менавіта ў 1786 г. — праз тры гады пасля асвячэння новага касцёла.

Будслаўская капэла з самага ўзнікнення існавала разам з музычнай бурсай. Першапачаткова бурса размяшчалася, відаць, у драўляным будынку, на месцы якога ў 1790 г. для капэлы быў пастаўлены асобны мураваны дом — так званая «музычная афіцына». Згадкі ў архіўных дакументах бурсы ў значэнні «музычная школка-інтэрнат» дазваляюць меркаваць, што капэла спачатку складалася не з прафесійных музыкаў, але з хлопцаў-вучняў, якіх айцы-бернардзінцы бралі на навучанне і ўтрыманне на пэўных умовах. Пацверджанні таму знаходзім у архіўных дакументах. Так, у 1801 г. у кляштары была распачата «Кніга, якая ўтрымлівае кантракты хлопцаў прыманых у капэлу...»[6]. Адсюль вынікае, што прынамсі з 1801 года набор хлопцаў у капэлу ішоў па кантрактах, але ці існавала гэткая практыка раней, пакуль невядома.

[1] Ліхач Т. Арганы і званы каталіцкіх касцёлаў Беларусі XVII–XVIII стст. // Мастацтва. 1995. № 4. С. 67.
[2] Завальнюк У. Будслаўскі касьцёл — сьвятыня Беларусі. Мн., без даты. С. 17–18.
[3] Там сама. С. 18.

У найноўшай энцыклапедычнай працы пра бернардзінскія кляштары Рэчы Паспалітай падаюцца звесткі пра тое, што ў 1831 г., падчас антырасійскага паўстання, будслаўскі бернардзінец а. Мастовіч далучыўся да паўстанцаў разам з чатырма вучнямі музычнай школкі[7]. Станіслаў Дангель, які даследаваў гісторыю Студзеньскага паўстання на Міншчыне, называе імёны гэтых музыкантаў: Ксаверы Мурашка, Міранoвіч, Батранец і Чарнецкі[8].

Паводле звестак а. Веслава Мураўца, будслаўская музычная школа «вучняў лічыла ў сярэднім 15; ці вучыў у ёй бернардзінец, ці заангажаваны пабочны настаўнік, невядома»[9]. Архіўныя матэрыялы, апублікаваныя а. Уладзіславам Завальнюком, дазваляюць удакладніць гэтыя звесткі. Так, у 1839 г. функцыі прэфекта (дырыжора) і адначасна настаўніка музыкі ў капэле выконваў Адам Навіцкі[10]. Дададзім, што ў тэксце інвентара 1839 г. перад прозвішчам прэфекта стаіць скарочаны зварот «WJPan» («Вяльможны Ягомасць Пан»). Гэта — неаспрэчнае сведчанне, што Навіцкі быў запрошаным цывільным музыкантам, а не манахам.

У Будславе была досыць вялікая бурса. Калі ў бурсе жыровіцкіх базыльянаў было толькі 3 выхаванцы (1753 г.), у гарадзенскай езуіцкай — 7 (1773 г.), у віцебскай — 8 (да 1801 г.), дык у Будславе ў 1839 г. навучаліся 24 хлопцы[11]. Вось іх імёны:

Каспер Відмут, Вільгельм Яноўскі, Фэліцыян Яноўскі, Валерыян Кандратовіч, Казімер Кавалеўскі, Аляксандр Кавалеўскі, Ян Заўсцінскі, Каятан Заўсцінскі, Эдвард Невяроўскі, Станіслаў Цехановіч, Юзэф Вішнеўскі, Аляксандр Жукоўскі, Антоні Любавіцкі, Вінцэнты Касарэўскі, Станіслаў Буйніцкі, Ігнацы Нарбут, Флярыян Нарбут, Ксаверы Ілініч, Юліян Пяшкевіч, Ігнацы Дабравольскі, Эляш Казакевіч, Казімер Гайковіч, Ян Гілевіч, Ян Ляўданскі[12].

У 1810 г. быў складзены рэестр папераў і музычных інструментаў будслаўскай капэлы. Гэтыя рэестр пакуль што не адшуканы, але, паводле інвентара 1822 г., у музычнай бібліятэцы капэлы налічвалася 540 тамоў з нотамі. Сярод папераў інвентар называе «штук розных да грання, г. зн. мшы, нешпоры, літаніі, сімфоніі, канцэрты, паланэзы, etc. etc. Усяго ў агуле дакладна ў Рээстр спісаных і пад нагляд вызначанаму капелістаму паданых штук пяцьсот сорак нумароў»[13]. Выдае на тое, што ў Будславе была адна з самых вялікіх у тагачаснай Беларусі кляштарных нотных бібліятэк. Для параўнання: нотная бібліятэка жыровіцкіх базыльянаў у 1772 г. складалася з 208 твораў, а ў нотным каталогу гарадзенскага езуіцкага кляштара ў 1773 г. значылася 167 пазіцыяў, што несупастаўна менш за будслаўскі збор[14].

Што да музычных інструментаў, дык, паводле інвентара 1822 года, капэла мела наступную аснаду:

«Скрыпец харавых 5. Старых 2.	7
Смычкоў новых 2. Старых 6.	8
Басэтлі дзве	2
Альтоўка адна	1
Квартыёлі дзве	2
Клярнэтаў новых пара 1. Старых пара 1	2
Флятэрверсаў новых пара 1. Старых пара 1	2
Вальторні пара 1	1
Квартпузан адзін	1
Фаготаў штук тры	3
Катлы да музыкі стасаваныя два	2
Клявікортаў штук дзве	2»[15].

[4] Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych. Kalwaria Zebżydowska, 1985. S. 33.
[5] Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага універсітэта. Ф. 4, адз. зах. А—2112. (Копію інвентара ласкава даў у карыстанне кс. Францішак Грынкевіч, за што выказваем яму шчырую падзяку.)
[6] Там сама.
[7] Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych. Kalwaria Zebżydowska, 1985. S. 34.
[8] Dangel S. Rok 1831 w Mińszczyźnie. T. II. Warszawa, 1925. S. 159.
[4] Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych. Kalwaria Zebżydowska, 1985. S. 33.
[10] Завальнюк У. Будслаўскі касьцёл — сьвятыня Беларусі. Мн., без даты. С. 33.
[11] Дадиомова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мн., 1992. С. 107–108.
[12] Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага універсітэта. Ф. 53, адз. зах. 1206. Спіс бурсакоў падаецца паводле гістарычнай даведкі: С.Адамовіч. Архіў АП «Беларускі рэстаўрацыйна-праектны інстытут» (Мінск), аб'ект № 536–95, інв. № 2.
[13] Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага універсітэта. Ф. 4, адз. зах. А—2112.

Музычная афіцына ў Будславе. Графічная рэканструкцыя галоўнага фасада і плана Вадзіма Глінніка і Яўгена Каломенкіна.

Усяго ў будслаўскай капэле ў 1822 г. былі 33 музычныя інструменты. У 1839 г. будслаўская капэла мела ўжо 42 інструменты[16]. Для параўнання: жыровіцкая базыльянская капэла мела 24 (1772 г.), капэла слуцкай езуіцкай бурсы — 23 (1773 г.), гарадзенская бурсацкая капэла — (1773 г.) 27 інструментаў[17].

З кляштарнай хронікі «Compendium Omnium Documentorum Conventus Budensis ad S.MARIAM Assumpram en Eremo Fratru Min. Obser...» вядома, што ў 1790 г. на колішнім месцы бурсы коштам кляштара быў змураваны дом для размяшчэння капэлы[18]. У розных інвентарах гэты будынак называецца па-рознаму: «афіцына або бурса» (1818 г.), «афіцына... для ўтрымання капэлы» (1820 г.), «капэлаўская афіцына, бурса» (1782 г.), «музычная афіцына» (1839 г.).

Спачатку афіцына прызначалася толькі для рэпетыцый капэлы і жылля бурсакоў. Але пасля таго, як пры бернардзінскім касцёле была ўтворана парафія (1786 г., паводле іншых звестак — 1787 г.), была заснавана двухкласная парафіяльная школка (1793 г.), якую размясцілі ў музычнай афіцыне разам з капэлай. Ад гэтага часу і да 30-ых гг. XIX ст. шкаляры і бурсакі навучаліся пад адным дахам. Дарэчы, дах афіцыны спачатку быў пакрыты дахоўкай, пазней замененай на гонту.

Аднапавярховая афіцына праваруч касцёла захавалася да нашага часу ў адносна добрым стане. І хоць у выніку шматлікіх рамонтаў і перабудоў яе планіроўка істотна зменена, архіўныя звесткі і натурныя даследаванні дазваляюць досыць пэўна рэканструяваць даўні выгляд будынка[19].

Афіцына, змураваная ў стылістыцы ранняга класіцызму, уяўляе сабой праязную браму, праз якую ішоў скляпісты праезд на кляштарны падворак. За пафарбаванымі варотамі «сталярскай работы на жалезных завесах» у 1818 г. знаходзіліся «з аднаго боку... два памяшканні і з другога боку два на школку з сенцамі»[20]. Шэсць вулічных вокнаў мелі жалезныя краты. З боку галоўнага фасада праезд артыкуляваны мезанінам, які быў завершаны акратэрыямі ў форме вазаў.

Да 1822 г. планіроўка афіцыны крыху змянілася: «...па адным баку для капэліі шэсць пакояў. Дзверы да іх з замкамі і жалезнымі завесамі. Па другім баку парафіяльная школа, мае адну залю — абшырную і выгодную. Па тым жа баку такая самая заля для капэлістаў на музычныя пробы з сенцамі. Пры браме той афіцыны — званок для студэнтаў»[21]. На схіле 30-ых гг. XIX ст. парафіяльную школку перамясцілі ў іншы будынак. Ад гэтага часу музычную афіцыну зноў цалкам займаюць капэлісты.

Паводле ўспамінаў дзеда Ігнацыя Барэйкі-Ходзькі, на пачатку XIX ст. капэла «штонядзелю і ў святы сваім прыгожым гучаннем надае велічы касцельным службам»[22]. З інвентара 1822 г. вынікае, што падчас набажэнстваў капэлісты звычайна размяшчаліся над галоўным уваходам у касцёл на адмысловым балконе, які добра захаваўся да нашага часу («ганак жалезны зялёна маляваны і ў часцях вызалачаны для грання вежы капэлістаў»)[23]. З гэтага месца капэлу было хораша чуваць як у касцёле, так і далёка навокал.

Айцец Уладзіслаў Завальнюк, які даследаваў штодзённы парадак набажэнстваў у будслаўскім касцёле ў першай палове XIX стагоддзя, лічыць, што інструментальная музыка суправаджала нават будзённыя службы. Ён мяркуе, што павінна была існаваць адмысловая музычная кампазіцыя ў гонар Маці Божай Будслаўскай, нотны запіс якой цяпер страчаны[24].

У 1858 годзе расійскія ўлады скасавалі будслаўскі кляштар і змусілі айцоў-бернардзінцаў пакінуць мястэчка. Пабернардзінскі касцёл перарабілі ў парафіяльны, кляштарнымі пабудовамі завалодалі вайскоўцы. Развіццё будслаўскага музычнага асяродка было спынена. Невядома, што сталася з музычнымі інструментамі і нотным зборам. Невядома таксама, як склаўся далейшы лёс будслаўскіх капэлістаў. Добра вядома адно: неўзабаве ў Беларусі пачалося новае антырасійскае вызвольнае паўстанне, сярод удзельнікаў якога было таксама нямала манахаў і музыкаў.

[14] Дадиомова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мн., 1992. С. 186—188.
[15] Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага універсітэта. Ф. 4, адз. зах. А—2112.
[16] Там сама. Ф. 53, адз. зах. 206. Падаецца паводле гістарычнай даведкі С.Адамовіч.
[17] Дадиомова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мн., 1992. С. 78.
[18] Аддзел рукапісаў бібліятэкі Акадэміі Навук Летувы. Ф. 18, адз. зах. В4-170. (Гэтыя звесткі ласкава паведаміў А.Ярашэвіч, за што выказваем яму шчырую падзяку.)
[19] Натурныя даследаванні выкананы ў 1995 г. брыгадай АП «Беларускі рэстаўрацыйна-праектны інстытут» (Мінск) у складзе архітэктара У.Зайчанкі, тэхнікаў А.Слюнчанкі і Я.Каломенкіна пад кіраўніцтвам В.Глінніка.
[20] Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў Летувы. Ф. 694, воп. 1, адз. зах. 3643. Падаецца паводле гістарычнай даведкі С.Адамовіч.
[21] Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага універсітэта. Ф. 4, адз. зах. А-2112.
[22] Падаецца паводле: Завальнюк У. Будслаўскі касьцёл — сьвятыня Беларусі. Мн., без даты. С. 49.
[23] Аддзел рукапісаў Навуковай бібліятэкі Віленскага дзяржаўнага універсітэта. Ф. 4, адз. зах. А-2112.
[24] Завальнюк У. Будслаўскі касьцёл — сьвятыня Беларусі. Мн., без даты. С. 52–53.

Спіс музычных інструментаў будслаўскай капэлы з інвентара 1839 г.

Гармонія выявы і музыкі

Ірына СМІРНОВА

Праблема спалучэння экраннай выявы з музыкай паўстала перад кінематографам, як толькі ён нарадзіўся. Вялікі Нямы ніколі не быў па-сапраўднаму безгалосы. Паказы ўжо першых фільмаў суправаджаліся музыкаю. Без перабольшання можна сказаць, што менавіта музыка зрабіла нямое кіно такім экспрэсіўным — ажывіла рытм, надала жэстам артыстаў пераканальнасць і дадатковую глыбіню, ператварыла выяву ў запіс музычных рухаў душы.

Сёння, на новым вітку тэхналагічнага і культурнага развіцця грамадства, праблема ўзаемапранікнення акустычных і зрокавых вобразаў, узаемаўплыву розных відаў мастацтва зноў гучыць актуальна. Музыка «не хоча» заставацца паслухмяным акампанементам, акустычнай ілюстрацыяй да плыні экранных выяваў, яна імкнецца ўзяць на сябе кіраванне позіркам гледача. Відэамастацтва Беларусі сёння таксама далучаецца да гэтай сусветнай тэндэнцыі: засваенне новых тэхналогіяў, дыяпазон магчымасцяў якіх сапраўды неабсяжны, прымушае ствараць новую архітэктуру экранна-гукавай вобразнасці.

Якімі лепш быць узаемадачыненням музыкі і выявы ў фільме — рытмічна ўраўнаважанымі або падкрэслена канфліктнымі, кансанантнымі ці дысанантнымі? Найбольш уплывае тут на аўтарскі выбар драматургічная канва стужкі. Розныя спосабы вырашэння гэтай праблемы можна было назіраць і ў праграме Белвідэацэнтра, прадстаўленай на Брэсцкім кінафестывалі 2001 года.

«Свет крутлявае чаротаўкі» (аўтар сцэнарыя І.Бышнёў, аператар П.Зубрыцкі, гукааператар С.Шункевіч) — апошні навукова-папулярны фільм рэжысёра і аператара С.Пятроўскага. Аўтары фільма (найперш І.Бышнёў — арнітолаг, адзін з кіраўнікоў грамадскай арганізацыі «Ахова птушак Беларусі») паставілі сабе сур'ёзную задачу — паказаць унікальнасць беларускай прыроды. Галоўная «гераіня» стужкі — прадстаўніца аднаго з рэдкіх відаў птушак, адказнасць за выжыванне якіх беларусы мусяць узяць на сябе (у іншых краінах гэтыя птушкі сустракаюцца яшчэ радзей). Трэба дапамагчы гледачам палюбіць усёй душою прыроду ўласнай зямлі — тады яны адчуюць асабістую адказнасць за аднаўленне яе страчаных багаццяў і захаванне таго, што яшчэ ёсць.

Высокі грамадскі пафас фільма запатрабаваў ад аўтараў не менш высокага ўзроўню мастацкага мыслення. Жанр стужкі значна шырэйшы за навуковаасветніцкі. Гэта цудоўны прыклад экраннага жывапісу, кінематаграфічны гімн у гонар беларускага Паазер'я — царства першабытнай прыроды: вечных дрымучых лясоў, зыбкіх балотаў, крыштальна чыстых вадаёмаў — і ягоных насельнікаў-птушак.

Уражвае пралог фільма. На экране — велізарнае пунсовае сонца, святарны сімвал яшчэ не скоранай чалавекам прыроды. Велічна і нерухома, нібы ў чацвёрты дзень тварэння, стаіць яно над зямлёю, зачароўваючы позірк неспасцігальнай касмічнай прыгажосцю. Вось яно «праліваецца» на ваду, і запаленая агатавая роўнядзь мігціць, вібруе ў аранжавых промнях. Гульня святла ў складках вады і плынях паветра ўспрымаецца вокам як нейкая аптычная музыка. У касмічнабязмежную прастору экрана ўліваюцца і пачынаюць свабодна і нязмушана «дыхаць» гукі музыкі акустычнай. Таямнічыя і фантастычныя, яны лунаюць у паветры, нібы рэліктавы шум першастварэння свету, нібы напамін пра хуткаплыннасць жыцця і вечнасць касмічнай гармоніі. Пластычны рэчытатыў выявы вырастае да экраннага меласу, відовішчнасць якога адпавядае метафізічнаму пафасу музыкі. Віртуозная палітра экраннай вобразнасці рэжысёра С.Пятроўскага і гукарэжысёра С.Шункевіча стварае цэласную інтанацыйна-пластычную кампазіцыю.



Сонца. Кадр з фільма «Свет крутлявае чаротаўкі».

Сярод рэдкіх відаў птушак, што жывуць у беларускім Паазер'і, — чорны бусел, даўгахвостая нясыць, скапа, шэрая чапля, чорны каршун, крутлявая чаротаўка... Гэта свет мільёнаў дзюбатых, у якім пульсуе няспынны калазварот жыцця. Пластычны вобраз кожнай птушкі на экране таксама поўніцца ўласным імпульсіўным рытмам, індывідуальным характарам. Кансананс надзіва гнуткай выяўленчай пластыкі і нечаканых музычных і шумавых інтанацыяў надае фільму непаўторнае аблічча аўтарскай імправізацыі.

Кожны шорах і гук, кожная паўза маюць сваю драматургічную функцыю. Паўза запаўняецца іскрыстай гульнёю лясных шорахаў, водгулляў, усплёскаў. Так гучыць голас прыроднага раю. Музыка нагадвае пакручастую плынь свядомасці, што імкнецца асэнсаваць ідэю адзінства шматстайнага свету. Незвычайная гарманічнасць гуказрокавай прасторы — вынік «прарастання» сэнсавых акцэнтаў гукавой партытуры ў тканку выяўленчай пластыкі. Монадраматургічная форма стылістыкі гэтага фільма, у якім пануе адзін агульны вобраз Прыроды, грунтуецца на прынцыпе кантынуальнасці асноўных сродкаў выразнасці і кампліментарнасці дыктарскага каментарыя. Фільм «гучыць» як гіпатэтычная мелодыя Бергсона з яе «безадрознай множнасцю і непадзельнай паслядоўнасцю». Гэтаму ў значнай ступені паспрыялі надзіва багатая палітра «апаэтызаваных» шумаў прыроды, а таксама цудоўны музычны калаж, складзены гукааператарам С.Шункевічам.

Іншую драматургічную арганізацыю мае фільм У.Цеслюка «Ад золкаў чэрвеньскіх» (аўтар сцэнарыя В.Ганчарова, аператар В.Купрыянаў, гукарэжысёры В.Красноў і С.Шункевіч). Карціна прысвечана франтавым беларускім кінааператарам — мужным і таленавітым людзям з незвычайнымі лёсамі.

Паэтыку стужкі прадвызначылі радкі з верша франтавога аператара В.Ерамеева:

От зорь июньских, бомбами
сожжённых,
До дня того, когда Рейхстаг был взят,
В громаде Сил Вооружённых
Была нас горстка — двести пятьдесят.

252 кінахранікёры бралі ўдзел у баях Вялікай Айчыннай, прайшлі разам з салдатамі па дарогах вайны, ствараючы бясцэнны летапіс усенароднага подзвігу. Сярод іх былі і героі фільма «Ад золкаў чэрвеньскіх»: М.Бераў, І.Вейнаровіч, Г.Вдавянкоў, М.Мікоша, М.Сухава, У.Цяслюк, У.Цытрон, А.Сёмін — «салдаты з кінакамерай у руках». Часта ім выпадала працаваць у самым пекле бою. Кожны пяты загінуў, *«за кинoправду жизнью заплатив, оставив в аппарате недоснятый, свой смертный, свой последний негатив»*.

Знятыя імі знакамітыя кадры ваеннай хронікі сталі для фільма эмацыянальнай дамінантаю. Моцная сваёй шчырасцю, трагічная ў сваёй бязлітаснасці хроніка не пакідае гледача абыякавым. Сурова і аскетычна апавядае яна пра змаганне і Перамогу, надае фільму высокі ўзровень грамадзянскае ёмістасці.

«Ад золкаў чэрвеньскіх» — гэта фільм-абеліск, у якім «сын палка» (рэжысёр карціны У.Цяслюк) аддае даніну памяці свайму бацьку (франтавому кінааператару У.Цеслюку) і ягоным таварышам па прафесіі. Ажывіць памяць пра трагічныя і слаўныя падзеі, прыцягнуць да іх увагу сучаснай кінааўдыторыі — вось задача, якую паставілі перад сабою аўтары стужкі. «Сатканыя з аголеных нерваў, крыві і прафесіі» кадры кінахронікі чаргуюцца з успамінамі ветэранаў. Так рэжысёр У.Цяслюк пашырае часавую перспектыву карціны, далучае да экраннай прасторы прастору разгорнутых лёсаў і жывой памяці пра гераічную мінуўшчыну. Асноўны драматургічны прыём карціны — часавая інверсія: перагукванне ўспамінаў, часоў, пакаленняў. Мінуўшчына набліжаецца да гледачоў на дыстанцыю духоўнага ўспрымання, эмацыйнага саўдзелу ў экранных падзеях і размовах. Дакумент ператвараецца ў поціск рукі пакаленняў.

Драматургічная канцэпцыя карціна прадвызначыла адпаведныя пошукі ў гукавой партытуры. Гукарэжысёры С.Шункевіч і В.Красноў вырашылі атачыць трагічныя ўспаміны ветэранаў складаным перапляценнем музыкі Д.Шастаковіча з рэальнымі шумамі і гукамі вайны. Выбар музыкі не быў выпадковы. Сёмая сімфонія Шастаковіча ўзнялася да вышыняў спасціжэння сусветных катастрофаў і стала буйнейшым музычным помнікам Вялікай Айчыннай. «Дыктарскі» голас сімфоніі перакрывае выбухі снарадаў варожай артылерыі, гучыць сурова і непрымірыма. У лепшых кадрах музыка Шастаковіча выводзіць фільм на глабальныя філасофскія аба-



Танк на плошчы Незалежнасці. Кадр з фільма «Ад золкаў чэрвеньскіх».

гульненні, глыбокі роздум пра жыццё асобнага чалавека і ўсяго чалавецтва.

У пралогу і эпілогу карціны, на фоне жыцця нашых сучаснікаў, гучыць, як антытэза «дню ўчарашняму», кадрам ваеннай хронікі, пранікнёна-лірычная музыка Бено (інструментальная апрацоўка песні «Мама»). Гэта і кампазіцыйная арка фільма, і своеасаблівае скрыжаванне эпохаў. Музыка не толькі напаўняе карціну эмоцыямі і грамадзянскім пафасам, яна бярэ ўдзел у пабудове кінематаграфічнае формы, падтрымлівае драматургічную канструкцыю фільма.

Стужка «...З забыцця і праху» (аўтар сцэнарыя В.Ганчарова, рэжысёр М.Якжэн, аператар М.Зубрыцкі, гукарэжысёр А.Тыцюха) — гэта нарыс пра беларускага навукоўца пратаіерэя Іаана Грыгаровіча. Праз прызму лёсу героя мы знаёмімся з малавядомымі старонкамі гісторыі Беларусі і Расіі. Археограф, гісторык, збіральнік беларускай даўніны, І.Грыгаровіч склаў вельмі каштоўны зборнік «Беларускі архіў старадаўніх граматаў». Ягонае жыццё — нялёгкі шлях першапраходца айчыннай навукі, ягоная творчасць — адбітак культуры той забытай эпохі.

Фільм разгортваецца нетаропка. Асноўны канструктыўны прынцып, на якім трымаецца кампазіцыя карціны, — аўтарскі аповед пра жыццё героя: дзяцінства ў Прапойску, службу ў Свята-Мікольскім храме Магілёва часоў вайны з Напалеонам, знаёмства і супрацоўніцтва з рускім гісторыкам і дзяржаўным дзеячам М.Румянцавым, гады навучання і службы ў Пецярбургу. Рэжысёр М.Якжэн адчуў духоўны рэзананс з сваім героем. Ён з насалодаю занураецца ў падзеі мінуўшчыны, «жывапісуе» тую пасвойму светлую эпоху і жыццё ў ёй чалавека, які меў неацэнную здольнасць «жыць наперад». Імпануюць паэтычная інтанацыя фільма, кранальная павага аўтараў да героя, выразная пластыка паказу, тэмбральная разнастайнасць дыктарскага маўлення (А.Душачкін), выбар і скарыстанне музыкі. Усё гэта складаецца ў акордавае спалучэнне кінематаграфічных «галасоў», праз якое карціна набывае цэласную атмасферу і выразны — спавядальны — тон.

Асаблівае месца ў экраннай экспрэсіі фільма належыць ягонай гукавой палітры. Гукарэжысёр А.Тыцюха стварыў тэматычна асэнсаваную акустычную тканку, у якой складана перапляліся музычна выразныя і музычна-паказныя прыёмы ўвасаблення гуказрокавай вобразнасці экрана. Чуйная да настраёвасці фільма, музычная сфера ўліваецца ў экранныя падзеі без грубых швоў і кантрастаў. Яна ажыўляе візуальнае асяроддзе, адухаўляе урбаністычныя краявіды, аднаўляе страчаную глядачамі псіхалагічную лучнасць з пыльнымі фрагментамі архіва гісторыі. Маніпулюючы музыкаю Вангеліса, П.Чайкоўскага, А.Янчанкі, гукарэжысёр па-аўтарску інтэрпрэтуе плынь візуальных вобразаў, паглыбляе яе сэнсавае рэчышча, разгаліноўвае прасталінейную структуру аповеду. Так, вада, сціснутая каменна-геаметрычнымі формамі пецярбургскае набярэжнай, ад судакранання з музыкаю набывае глыбінную перспектыву, царкоўны песняспеў у Свята-Мікольскім храме ажыўляе ягоную прастору, тужлівы харал струнных і званарны дабравест эмацыйна ілюструюць аповед пра трагічныя падзеі 1812 года.

У паўных кадрах музыка вызваляецца ад экраннай плыні падзеяў, дзёрзка дазваляе сабе саліраваць, перахоплівае ў дыктара ролю каментатара глыбокіх духоўных пошукаў, якімі жыў герой фільма. Неўтаймоўны, страсны, часам патэтычны голас музыкі стварае своеасаблівыя «пункты напругі», выводзіць на авансцэну карціны духоўны свет І.Грыгаровіча, разгортвае нечаканыя старонкі «надасабовага» жыцця героя. Менавіта музыка, што ўзяла на сябе ролю *alter ego* душы Грыгаровіча, робіць фільм драматургічна выразным. Спарахнелую мінуўшчыну яна ператварае ў трапяткую рэальнасць. «Бясслоўная» мова музыкі, па-майстэрску скарыстаная А.Тыцюхам, удыхае новае жыццё ў забытыя эпізоды далёкай гісторыі.



Партрэт І.Грыгаровіча (малюнак невядомага аўтара). Кадр з фільма «...З забыцця і праху».

Карціны Белвідэацэнтра, прадстаўленыя на Брэсцкім кінафестывалі, стылістычна і жанрава шматмоўныя. Выключна важную ролю ў іхняй драматургічнай арганізацыі належыць музыцы. Рэжысёры, здольныя адчуваць музыку і разумець яе неабходнасць для шматмернай прасторы фільма, здольныя значна ўзбагаціць драматургічную канцэпцыю сваіх твораў. «Рытм і гармонія лепш за ўсё пранікаюць углыб душы і мацней за ўсё захопліваюць яе... Трэба пачынаць з музыкі» (Платон).

Пераклад з рускай мовы.

Твары і аблічча мінулага

Надзея САЎЧАНКА



Леў Эпштэйн. Партрэт жонкі Лідзіі Эпштэйн. Мінск. Паміж 1901 і 1914 гг. З калекцыі Т.Л.Хадынскай.

Мінулай восенню наведвальнікі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі маглі пабачыць у поўным сэнсе унікальныя фотавыставы. Магчыма, упершыню так шырока ў музейных залах быў прадстаўлены фотапартрэт — старажытны і сучасны. Выставачны матэрыял складаўся з 160 фатаграфій больш чым 70 аўтараў, якія працавалі ў Беларусі раней і якія жывуць і працуюць тут сёння. Пакуль што гісторыкі мастацтва адводзяць беларускай фатаграфіі 140-гадовы адрэзак часу — на 20 гадоў менш, чым агульнаеўрапейскай фатаграфіі. Аднак тыя творы, што экспанаваліся на гэтых выставах, безумоўна, заслугоўвалі самай пільнай увагі як аматараў фатаграфіі, так і спецыялістаў. Без перабольшання можна сцвярджаць, што выставу старой фатаграфіі можна лічыць яшчэ адным крокам наперад у ліквідацыі «белых плям» у гісторыі беларускай фатаграфіі, у прыватнасці ў адным са старэйшых яе жанраў — фотапартрэце.

Ідэя рэтраспектыўнага падыходу да фарміравання выставаў партрэтнай фатаграфіі належала старшыні народнага фотаклуба «Мінск» фотамастаку Альберту Цэхановічу, які адначасова выканаў ролю куратара сучаснага раздзела выставы пад назвай «Беларускі партрэт. 1960-ыя гг. — 2001». Канцэпцыя гістарычнай часткі экспазіцыі «**Мастацтва фотапартрэта: у пошуках традыцый. 1860-ыя гг. — 1940-ыя гг.**» распрацоўвалася Нацыянальным музеем гісторыі і культуры Беларусі (куратар — Надзея Саўчанка). Размяшчэнне ў адной выставачнай прасторы фотапартрэтаў тагачасных і сённяшніх аўтараў, на мой погляд, было даволі ўдалым ходам, які даў магчымасць зрабіць параўнальны аналіз метадаў здымкі, тэхнічных і кампазіцыйных прыёмаў, якімі карысталіся фотамайстры розных стагоддзяў і розных традыцый, дазволіў скласці ўяўленне пра асноўныя тэндэнцыі развіцця фотапартрэтнага жанру ў Беларусі на працягу апошніх 140 гадоў.

Адной з галоўных мэт выставаў было паказаць тую разнастайнасць, якая існуе ў партрэтнай фатаграфіі як з гледзішча яе тэхнічнага выканання, так і з гледзішча разнавіднасцяў, якія існуюць унутры самога партрэтнага жанру.

Аснову гістарычнай часткі экспазіцыі, пра якую пойдзе гаворка ніжэй, склалі арыгінальныя фатаграфіі 1860-ых — 1940-ых гадоў з музейнай фатаграфічнай калекцыі, а таксама фотапартрэты з асабістага архіва мінчанкі Т.Л.Хадынскай.

Самыя ранні я па часу стварэння фотапартрэты датуюцца 1861–1865 гг. Гэта ўжо даволі вядомая выява славутага беларускага пісьменніка Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча работы аднаго з пачынальнікаў фатаграфіі ў Мінску **Антона Пру-**



Шахно Прывальскі і Герман Ратке. Сям'я Багушэвічаў. Вільня. 1864 г. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.



Шахно Прывальскі і Герман Ратке. Францішак Багушэвіч. Вільня. 1863 г.
З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

шынскага, некалькі партрэтаў Багушэвічаў, сярод якіх невялікі фотаздымак візітнага памеру маладога Францішка, будучага беларускага паэта, празаіка, публіцыста. Фотаздымкі Багушэвічаў былі выраблены ў адным з віленскіх фатаграфічных атэлье — **Шахно Прывальскага і Германа Ратке** — у 1863 г.

Раннія партрэтныя выявы перш за ўсё ўражваюць сваёй дакладнасцю перадачы дэталяў — твару, адзення; яны маюць простыя, але выразныя кампазіцыі, у якіх пераважна выкарыстоўваецца агульны план.

На вялікі жаль, сярод прадстаўленых на выставе ранніх фатаграфічных выяў адсутнічалі папярэднікі фатаграфіі на паперы — металічныя дагератыпы. На сённяшні дзень ні ў адным музеі Беларусі няма ніводнай адзінкі захоўвання гэтых рэдкіх і вельмі крохкіх прадметаў даўніны, якія вельмі чуйна рэагуюць на тэмпературна-кліматычныя ўмовы і лёгка псуюцца. Дый тэрыторыя Беларусі з яе неспакойнай гісторыяй на працягу XIX–XX стст., верагодна, была не лепшым месцам для захавання гэтых сапраўды унікальных рэчаў.

Большасць работ, змешчаных у гістарычнай частцы выставы, была выканана ў канцы XIX — пачатку XX стагоддзяў, калі нарэшце фотапартрэт стаў даступным для ўсіх слаёў насельніцтва і зрабіўся масавай з'явай. Адбіраючы матэрыял для выставы, мы звярнулі ўвагу на тое, што сярод сапраўды цудоўных фотапартрэтаў сустракалася вялікая колькасць рамесніцкіх вырабаў. І гэта таксама было прыкметай таго часу. Нездарма ж у пачатку XX стагоддзя на старонках перыядычнага друку ішла даволі бурная палеміка, звязаная з якасцю студыйнай партрэтнай здымкі. Больш прагрэсіўныя фатографы крытыкавалі сваіх калег за агульныя стандартныя падыходы да здымкі кліентаў фотаатэлье, за тое, што яны вельмі часта выкарыстоўвалі ненатуральныя позы, верхняе асвятленне, якое не давала «сакавітых» ценяў, уводзілі ў кадр зашмат бутафорыі, за моцную рэтушыроўку выяваў, што да непазнавальнасці змяняла твар сфатаграфаванага.

У поле нашага зроку трапілі партрэты, якія вызначаліся псіхалагізмам, умелай працай са святлом, гарманічным спалучэннем у кадры чалавека, фону і аксесуараў. Гэтым характарыстыкам адпавядалі работы мінскіх фатографаў[1] **Майсея Напельбаума, Льва Эпштэйна, Ізраіля Метара, братоў Берман, Майсея Страшунера, Рыгора Міранскага.** Акрамя мінскіх фотамайстраў, у выставу былі ўключаны таксама і работы фатографаў з Гродна (атэлье **«Садовский — Козловский»**), Віцебска (**Сігізмунд Юркоўскі, Абрам Гершэвіч, Ілья Сярэбрын**), Слуцка (**Сомір Юхнін**), Пінска (атэлье **«Вайнтрауб»**). На выставе дэманстраваўся і фотапартрэт, зроблены ў 1913-14 г. нашым земляком з Вільні, славутым **Янам Булгакам**[2]. Майстар пейзажнай фатаграфіі, ён рабіў цудоўныя партрэты. Перад намі адзін з іх — партрэт уладальніка бібліятэкі «Знание» ў Вільні Барыса Даніловіча. Буйны план, на краі амаль незаўважальнага крэсла сядзіць чалавек, апрануты ў вайсковую форму, кісці рук счэплены на каленях. Ягоная фігура моцна нахілена наперад, ствараючы ўражанне, што ён вось-вось ускочыць і зноў некуды паімчыць. Статычная па сваёй прыродзе партрэтная выява за кошт дакладна падабранай кампазіцыі атрымалася вельмі дынамічнай. Адзначу, што ў кадр Ян Булгак не пабаяўся ўвесці рукі сфатаграфаванага, якія, безумоўна, надалі вобразу Даніловіча асаблівую выразнасць. Менавіта выява рук з'уляецца адной з важнейшых партрэтных характарыстык: партрэтысты называюць іх нават «другім тварам». Уключыць гэткі складаны элемент у партрэт можа дазволіць сабе не кожны майстар.

Акрамя фотапартрэта, выкананага ў класічнай манеры прафесійнымі фотамайстрамі ва ўмовах фатаграфічнага павільёна, на выставе былі прадстаўлены фотапартрэты, зробленыя аматарамі фатаграфіі — **Пятром Злотнікавым, Генадзем Змудзінскім і Ісаакам Сербавым.** Перш за ўсё кідаецца ў вочы іхняе яўнае непадабенства. І зразумела, бо ствараліся гэтыя работы з рознымі мэтамі. Злотнікаў (дарэчы, добры сябра і вучань мінскага фатографа Льва Эпштэйна) у данным выпадку імітаваў прыёмы студыйнай фатаграфіі. Ягоныя «Партрэт маці» і «Партрэт сястры» выкананы ў традыцыйнай студыйнай манеры: фон, позы мадэляў, знешняе афармленне (выявы змешчаны ў авальныя рамкі і наклеены на цэснёнае кардоннае паспарту). Зусім іншыя аматарскія партрэтныя здымкі вучонага-этнографа Ісаака Сербава. Яны фіксуюць не толькі твары сялян, але і дэталі іхнага адзення, сялянскі быт і, безумоўна, нясуць у сабе моцны дакументальны пачатак, з'яўляючыся каштоўнай гістарычнай крыніцай для вывучэння этнаграфіі беларусаў.

Асобна хочацца сказаць пра работы фотамастака з Мінска Льва Дашкевіча. Іх толькі ўмоўна можна аднесці да аматарскіх, бо па зместу і тэхніцы яны выкананы вельмі прафесійна. Леў Дашкевіч, выкладчык французскай мовы ў розных мінскіх гімназіях, мастацтва фатаграфіі засвоіў у Парыжы. На выставе наўмысна была змешчана толькі адна ягоная фатаграфія — вельмі лірычны па зместу партрэт жонкі, Зінаіды Дашкевіч (народжанай Кніжнікавай), таму што ў 2002 годзе музей рыхтуе персанальную выставу, прысвечаную 120 угодкам з дня нараджэння фотамастака. Гэты партрэт быў своеасаблівым анонсам будучай выставы. Прыгожая маладая жанчына ў лёгкім, празрыстым адзенні стаіць ля акна. Яе погляд скіраваны ў невялікае прамавугольнае люстэрка, а яе рука папраўляе бант на прыгожых пышных валасах. Расплывісты сілуэт, празрыстая дымка паўтонаў надае выяве нейкі таямнічы і загадкавы выгляд і нагадвае работы мастакоў-імпрэсіяністаў.

На выставе «Мастацтва фотапартрэта: у пошуку традыцый» дэманстраваліся фатаграфічныя адбіткі розных памераў, якія стваралі тагачасныя фотамайстры. Як правіла, памер фатаграфій абмяжоўваўся памерам стандартных фотапласцінак. Найбольшай папулярнасцю ў насельніцтва карысталіся так званыя «візіткі», якімі абменьваліся падчас візітаў. Памер іх складаў прыкладна 6x9 см.



І.Юцэвіч. Убор дзяўчыны з Слуцкага павета. 1870–ыя гг.
З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.









Леў Дашкевіч. Партрэт жонкі, Зінаіды Дашкевіч (нар. Кніжнікавай). Эрывань. 1912–1913 гг. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

Пётр Злотнікаў. Партрэт сястры, Алены Рыгораўны Драбышэўскай. Мінск. Паміж 1903 і 1913 гг. З калекцыі Т.Л.Хадынскай.

Ісаак Сербаў. Жанчыны з Давыд-Гарадка. 1912 г. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

Ян Булгак. Партрэт Барыса Даніловіча, гаспадара бібліятэкі «Знание» ў Вільні, старшыні Беларускага музычна-драматычнага гуртка. Вільня. 1913–1914 гг. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.



Вельмі распаўсюджаным быў кабінет-партрэт — яго памеры складалі прыкладна 10x15 см. Пасля вынаходства фотапавелічальніка стала магчымым рабіць павелічэнні партрэтаў амаль да росту чалавека. На выставе быў змешчаны адзін такі фотапартрэт з уласнай калекцыі Т.Л.Хадынскай, памер якога уражваў нават сучасных фатографаў: 100x60 см.

Уважліва аглядаючы выставу, можна было лёгка заўважыць, што партрэт як жанр вельмі разнапланавы, а адна з яго разнавіднасцяў — партрэт-рэпартаж — лічыцца нават прыкметай савецкага часу. Тут каштоўным лічылася перш за ўсё ўменне фатографа адлюстраваць на здымку характэрную, а часта і непаўторную з'яву, дакладна выбраць момант здымкі. На выставе былі змешчаны работы 1930-ых гадоў, зробленыя фатографамі з Белсаюзфота — **Кнорынгам, Дынькіным, Шаевічам, Шышко, Паповым, Ганцам**. На іх мы бачым шчаслівыя і сур'ёзныя твары будаўнікоў новага грамадства, якія фатаграфуюцца ў рэальных жыццёвых умовах, часта непасрэдна на месцы ўдарнай працы: калгаснік у полі, рабочы ля станка ці на будоўлі, вучоны ў лабараторыі ці кабінеце. Вось невялікі партрэт звеннявой Ганны Лукашовай, зроблены ў 1938 г. фатографам Ганцам (на жаль, імя аўтара пакуль не ўстаноўлена). На фоне бязмежных палёў, якія распасціраюцца амаль да лініі небасхілу, паясная выява маладой светлавалосай жанчыны ў белай хустцы. Здаецца, вясковая Мона Ліза глядзіць на нас задуменнымі вачыма. Відаць, аўтар фотаздымка вучыўся кампазіцыі на лепшых прыкладах сусветнага жывапісу. А вось вельмі каларытная і, безумоўна, тыповая выява маладой вясковай даяркі са Слуцкага раёна С.Кляйко. Сваёй меткасцю ўражваюць два партрэты старшыні калгаса імя ОГПУ Мінскага раёна Ф.Карбановіча, знятыя з розных кропак. Поза, адзенне, выраз твару, пранізлівы позірк характэрныя для таго часу. Самаадданасць і надзея на лепшую будучыню, аскетызм і суровасць, падазронасць і недавер — усё сканцэнтравана ў вобразе гэтага чалавека.

У гэтых і некаторых іншых работах фотарэпарцёры выкарысталі ніжнюю кропку здымкі. Гэта прыём даволі папулярны і вельмі характэрны для рэпартажнай здымкі. Рабілася гэта дзеля таго, как прыдаць выяве чалавека манументальнасць і такім чынам падкрэсліць значнасць чалавека працы.

Увогуле ж, беларускі фотарэпартаж 1920-ых — 30-ых гадоў, зрэшты, як і беларускі фотапартрэт пачатку XX стагоддзя, — тэмы амаль зусім не даследаваныя, хоць, безумоўна, у гэтых галінах працавалі вельмі цікавыя і таленавітыя майстры. І выстава «Мастацтва фотапартрэта: у пошуках традыцый» дала магчымасць гэта зразумець. Яна вярнула з нябыту, хай невялікую, частку імёнаў фотамайстроў, якія жылі і працавалі на беларускай зямлі і якія пакінулі нам цудоўныя, светлыя вобразы сваіх сучаснікаў.

[1] Пра фатаграфію мінскіх атэлье гл.: «Мастацтва». 2000. № 4. С. 34.

[2] Пра Яна Булгака гл.: «Мастацтва». 2001. № 9. С. 37–44.



Дынькін. Старшыня калгаса Ф.Карбановіч. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

Ганц. Звеннявая Ганна Лукашова. 1938 г. З калекцыі Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

Лідзія Мухарынская. Terra Sacra спадчыны. Погляд з XXI стагоддзя

Тамара ЯКІМЕНКА

«Нельга быць вялікім у сваім часе. Веліч заўсёды апелюе да нашчадкаў, для якіх яна стане мінулым». У 95-годдзе Лідзіі Саулаўны Мухарынскай найперш у сувязі з лёсам яе навуковых ідэй (і ўвогуле этнамузыкалагічнай спадчыны) знаёмыя бахцінскія словы змушаюць чарговы раз задумацца: ці можа ў нашым часе стаць «мінулым» тое, што са «свайго» часу апелявала да нас, узбагачала і жывіла? Але, як здаецца, яшчэ больш імкліва і моцна накіравана было далей, у будучыню? Няўжо з-за таго, што наш час не здольны ў поўнай меры ацаніць атрыманае ім у якасці «вялікага» і «мінулага», не мы сапраўдныя нашчадкі? Мы — што? Проста перахапілі не нам адрасаваны пакет?..

Усе тыя 81 год, якія праляглі ад нараджэння Лідзіі Саулаўны Мухарынскай у Тбілісі 14-га (па новаму стылю — 27-га) сакавіка 1906 г. да завяршэння яе зямнога жыцця 24 траўня 1987 г., належаць XX стагоддзю. Як у лінейным часе, так і ў метагістарычным вымярэнні — стагоддзю мінуламу. Складанаму, жорсткаму, сутаргаваму і супярэчліваму, рэпрэсіўнаму і цяжкапакутнаму ў сваіх катастрофах, разломах, занепадах і мітусні, у сваіх парываннях і надзеях. Стагоддзю вялікаму. Найперш па той моцы духоўнага пошуку, які звязаў яго этапы і перыяды ад часу, калі стаялі ў чаканні братэрства, свята, новага чалавека і свету, — да посткатаклітычных рэфлексій са «збіраннем камянёў» і спробамі вяртання. На гэтым, па ліку — дваццатым, хранальным ярусе наваэрнай гісторыі жыццё і дзейнасць Л.Мухарынскай — прамень, які неаддзельны ад промняў жыцця і дзейнасці не толькі ёй бясконца блізкіх і дарагіх людзей (Д.Шастаковіч, Марыя Грынберг), але і проста сучаснікаў, чыя лінія лёсу таксама праляглa ў наканаваным ім стагоддзі па яго найгалоўных вектарах і болевых кропках. Нашчадкамі гэтага, для нас безумоўна вялікага і безумоўна мінулага вопыту, мы сябе ўпэўнена адчуваем, хоць са «свайго» часу да часу «нашага» ён апелюе не толькі як суцэльны вопыт ужо даўняга XX стагоддзя, але і як асабісты вопыт Л.Мухарынскай. Унікальны, па-алмазнаму востра-індывідуальна агранены, непаўторны ў сваёй пякучай аднойчасці і найвышэйшай напружанасці ўзнёсла, трагічна і высока пражытага жыцця.

Час, у якім выпала адбыцца Л.Мухарынскай, не дазваляе бачыць яго толькі ў чыста тэмпаральным, фізічна нейтральным значэнні. Ён з тых, якія фарміравалі псіхалагічную канстытуцыю людзей. Апантаны ідэямі пераадоленняў, рэвалюцый, ламання старога, адкідання мінулага і — прагрэсу, прагрэсу! Ён не меў сабе роўных па наступальнасці, прагматызму, дыктату планетарна пераўтваральных канцэпцый. Не меў сабе роўных па ваяўнічай матэрыялістычнасці мэтаў змянення прыроды, навакольнага асяроддзя, сацыяльных стасункаў у грамадстве, самога гэтага грамадства. Спробы ствараць партрэт асобы проста «ў інтэр'еры» такога часу, выкарыстанне апошняга толькі ў антуражнай якасці — малаплённыя: рама «інтэр'ера» дыктуе партрэт. Менавіта яна «заказвае» перспектыву, маштаб, глыбіню планаў і ракурсы ўвасаблення. Яна ж вызначае і тып творчых профіляў тых асоб, якія часам свайго жыцця, праяўлення і разгортвання мелі XX стагоддзе.

На раскрыцці амаль кожнай з іх, як і на самім стагоддзі, ляжыць (асабліва напачатку) адбітак імпэтна-пастэрнакаўскага «во всем дойти до самой сути». У цэнтры памкненняў — пошук першасных непадзельных структур (першацаглін) прыроднага і мастацкага сусветаў. У гэтым — наймагутная плынь дзейнасці, ідэя, мэта, галоўны напрамак прыродазнаўчай і гуманітарнай навукі на працягу ўсёй першай паловы стагоддзя (з кульмінацыяй у 20-ыя — 30-ыя гады). Менавіта тады ў фізічнай тэорыі вылучаны элементарныя часціцы, у музыкалагічнай — інтанацыя (Б.Асаф'еў), у мовазнаўчай — фанема як найменшая адзінка адрознення сэнсу слоў, у літаратуразнаўчай — прыём (В.Шклоўскі, Б.Эйхенбаум)



Л.Мухарынская.

як структурна-фармадзейны фактар кожнага літаратурнага твора, у фалькларыстыцы (У.Проп, Я.Гіпіус) — функцыя як крыніца-першаснова жанру. Можна доўжыць і доўжыць пералік выдатных імёнаў, за якімі — захапляльныя па глыбіні і смеласці прарывы ў фундаментальна-«кодавыя» асновы макра- і мікракосму, будовы фізічнага і мастацкага светаў, самога быцця, асэнсаванага на ўзроўні сістэмна праяўленай структуры і функцыянальнасці.

Другая палавіна стагоддзя выявіла іншы інтэлектуальны клімат і моцнае ўзбуйненне метадалагічнага дыскурсу. Стала зразумелым, што электрон — гэта не толькі часціца, але і хваля; што характар усіх фізічных працэсаў у прыродзе вызначаецца, нават у самых лакальных формах іх працякання, глыбінна-глабальнай структурай Сусвету як звышцэласнасці; што музычная форма — гэта працэс, варты адпаведна арганізаванага цэласнага аналізу; што слова галоўнай сваёй характарыстыкай мае не карпускулярна адмежаваную і жорстка структураваную інфармацыю, а сэнс. На фоне ўздыму юнгіянскай і постюнгіянскай аналітычнай псіхалогіі, разнастайна разгорнутай у гэты час фенаменалогіі, ідэй некласічнай фізікі па-новаму сталі ўспрымацца думкі пра абумоўленасць зместу частак любога цэлага зместам самога гэтага цэлага, у выніку чаго цэлае заўсёды прысутнічае ў кожнай з сваіх частак.

Для Л.Мухарынскай такі ўнутраны пераход-злом у метадалогіі стагоддзя не быў чымсьці непераадольным і канфліктным. Рост яе як асобы і навукоўца ад пачатку і заўсёды нітавала маштабнасць падыходу і разуменне культуры як цэласнага стану-працэсу, «усе адрэзкі якога раўназначныя»[2]. Далучанасць да «вечнага града» музыкі, імкненне да высокага спасціжэння яе — кампазітарскай і вуснатрадыцыйнай (фальклорнай) як культурмузычнага феномена — стрымлівала, каб нават у саміх тэхналагічна-аналітычных разрэзах-раз'ёмах музычнастворанага не губляць чуцця закладзенага ў іх (партытуры, народным напеве) таго надчасавага і бязмежнага, класічнага і вечнага, што складае сэнс усебыцця, увасобленага гістарычна дакладнымі сродкамі гукапаэтыкі і такім чынам праяўленага.

Скончыўшы Маскоўскую дзяржаўную кансерваторыю па спецыяльнасці «гісторыя і тэорыя музыкі», музыколаг Лідзія Мухарынская абвясціла камісіі па размеркаванню выпускнікоў 1939 года, што яе цікавіць Усход, і са згоды гэтай камісіі падпісала накіраванне ва Уфу. Калі б не рашучасць і незвычайная энергія тагачаснага дырэктара Мінскай кансерваторыі Міхаіла Бергера, які на пачатку восені таго ж 1939-га не толькі адшукаў Мухарынскую (яна на той час сур'ёзна хварэла і, змушаная адкласці ад'езд ва Уфу, заставалася ў Маскве), не толькі здолеў пераканаць яе ў неабходнасці працаваць у Мінску і нідзе болей, не толькі атрымаў з вялікай асцярогай выказанае абяцанне, але і сам (!) — артыстычны, малады, таленавіты, прыгожы, яркі — выправіў у адпаведных інстанцыях усе неабходныя размеркавальныя паперы (і гэта ў час, калі міністэрскае чынавенства сядзела яшчэ па лецішчах і іншых месцах адпачынку), — то размова аб 95-годдзі Л.Мухарынскай хутчэй за ўсё мелася б у нейкім іншым месцы.

Маскоўскія сябры з малапрыхаваным здзіўленнем пыталі ў яе, што, уласна кажучы, яна як музыколаг збіраецца рабіць у гэтай Беларусі, чым будзе і чым хоча там займацца. Яна адказвала, што, акрамя ўсяго, хоча напісаць гісторыю народнай беларускай песні. На яе паглядалі не тое каб са спачуваннем, але дастаткова «складана», бо ў позірках запытоўцаў былі і скепсіс, і недавер, і неразуменне маштабу задуманага.

Між тым, як вядома, Л.Мухарынская гісторыю беларускай народнай песні напісала. Больш таго, менавіта праз яе даследаванні песня гэтая зорнай старонкай увайшла ў гісторыю музыкі Еўропы. Асабліва — песня барацьбы. Паўстанцкая і вольніцы XVI—XVII стст., сацыяльнага змагання і вызвольных уздымаў XIX — пачатку XX ст., абедзвюх рэвалюцый і грамадзянскай вайны ў Расіі, партызанскага руху ў Беларусі перыяду Другой сусветнай вайны. Ім, а таксама песні савецкага часу (разам з унікальным паводле свайго гістарычнага зместу пластом беларускай песенна-абрадавай культуры) былі прысвечаны як першыя, так і шматлікія потым «беларускія» этнамузыкалагічныя артыкулы і манаграфіі Л.Мухарынскай. Праўда, з надрукаванага на кніжных, часопісных і газетных старонках прадстаўленым аказалася далёка не ўсё. Нават у маштабнай рабоце 1977 года «Белорусская народная песня. Историческое развитие. Очерки» раздзел «Революционная песня» быў дапушчаны да чытача без, як сёння зразумела, сарцавіны — песень Заходняй Беларусі, а ў больш раннім даследаванні пра партызанскую песню («Белорусская народная партизанская песня. 1941—1945». Мн., 1968) выявіўся такі моцны публіцыстычна-хранікальна-дакументалістычны ўхіл, што саступіла-збочыла ўласна музыкалагічная сфера вялікай праблемы. І, тым не менш, выдадзенае Л.Мухарынскай заўсёды (у час выхаду і сёння) мела велізарнае значэнне. Навукоўцы, калегі-прафесіяналы, музычная грамадскасць разумелі, што закладаецца магутны і важны напрамак раскрыцця беларусаў і беларускасці, а з ім — новае рэчышча ў беларускай і еўрапейскай этнамузычнай фалькларыстыцы.

Здавалася б, усё добра. Аднак тэарэтычная спадчына Л.Мухарынскай і, я б сказала, да дзіўнага запаволенае засваенне гэтай спадчыны ў савецкай і постсавецкай навуцы сведчаць, што з пытаннем метадалагічнай і нават прафесійнай ідэнтыфікацыі даследчыка далёка не ўсё так проста і зразумела, як выглядае звонку. Адзінае, што бясспрэчна, — гэта тое, што няма аднамернасці і непрымальныя (недапушчальныя!) адналінейныя ацэнкі і падыходы.

Некалькі прыкладаў. У сваіх метадалагічных дэкларацыях Л.Мухарынская заўсёды падкрэслівала навуковую актуальнасць і дзейснасць матэрыялістычнай марксісцкай метадалогіі, патрабавала (найперш — ад сябе), каб даследчык, як гісторык-марксіст, вывучаў мастацтва ўключаным у матэрыяльную дзейнасць людзей. Аднак у канчатковых высновах па той ці іншай навуковай праблеме яна апошняе і вызначальнае слова заўсёды аддавала музыцы, выхаванаму і культурна шыро-

каму інтанацыйнаму слыху, якому (і ў гэтым яна была ўпэўнена) дадзена ўспрымаць субстанцыянальнае і фенаменалагічнае і які праз змест інтанацыйнасці здольны чуць гістарычны рух і жанравае напаўненне стыляў. Іх жыццёвую (мастацкую) прастору і час. «Уся цікавасць праблемы, — пісала яна з нагоды гэтай пастаянна адчувальнай ёю усебыццёвасці і невычарпальнасці інтанацыйна-гукавога фонду музыкі і музычнага фальклору як феномена этнакультуры ў яе «жывой устнасці» (Б.Асаф'еў), — заключаецца ў тым, каб улавіць магчымасць (тут і далей курсіў мой. — Т.Я.) ***переажытачнай захаванасці выпрацаваных гісторыяй найстаражытных песенных тыпаў у новым гістарычным атачэнні па-за межамі першапачатковых «жанраў-бацькоў» (...) На фоне спецыфічных для эпохі новых жанраў, якія інтэнсіўна фарміруюцца, лінія працягу эвалюцыйнага развіцця старых можа падацца не вельмі прыкметнай і ва ўсякім выпадку зусім не пераважаць у колькасным сэнсе. Разам з тым развіццё гэтае ніколі не вычэрпваецца ў сваіх вытоках. (...) Лепш было б сказаць, што стойкае нязмяранае мінулае народнай творчасці накладае невынішчальны адбітак на ўсю стылістыку наступных гістарычных эпох»***[3].

Такой жа па ўзроўню была і думка аб метадалагічнай памылковасці спроб вырашэння этнагенетычных і ўласна гістарычных пытанняў па-за ўлікам тых даных, якія прадстаўляе навукоўцам комплекс беларускай традыцыйнай культуры. У сувязі з дыскусіяй аб фарміраванні беларусаў і Беларусі Л.Мухарынская падкрэслівала: «Для фалькларыстаў гэта, здавалася б, чыста гістарычная навуковая праблема мае тым большае практычнае значэнне, што толькі правільнае, марксісцкае яе рашэнне ў стане (і вось тут пачынаецца галоўнае. — Т.Я.) вытлумачыць парадокс, які ўзнікае: беларускі фальклор, народная музычная творчасць гістарычна «старэй», старажытней самога беларускага народа; асноўныя жанры і формы беларускай народнай творчасці нарадзіліся раней, чым сфарміравалася беларуская народнасць»[4].

Сёння выраз Л.С.Мухарынскай аб парадоксе належыць ужо гісторыі беларускага этнамузыказнаўства як галіне фундаментальнай навукі. Ён уведзены ў манаграфіі, падручнікі, дысертацыі. Яго добра ведаюць усе студэнты, якія вывучаюць беларускі музычны фальклор. Для тэарэтычнай платформы самой Л.Мухарынскай погляд гэты паказальны тым, што на першым месцы ў ім зусім не прынятая афіцыйна ў якасці нібыта марксісцкай канцэпцыя двухэтапнасці фарміравання беларусаў. Галоўнае ў ім — давер да жывой культуры народа і яго музычнай традыцыі, глыбіннай і мудрай.

У наш час маштаб і характар навуковай спадчыны Л.Мухарынскай патрабуюць, як мінімум, адэкватнага іх асэнсавання, а ў якасці ўмовы калі не змены, то па меншай меры карэкціроўкі ракурсу погляду на даследчыцу як музыказнаўцу і метадолага. У ацэнцы яе пазіцый наспеў час выйсці за межы звыклай, але, як здаецца, шмат у чым «навязанай» яе працам гіпнатычна дзеючай марксісцкай парадыгмы, перабольшана ідэалагізаванай і дагматызаванай. Ва ўсім зробленым Л.Мухарынская выступае не проста як гісторык і нават не проста як гісторык музыкі. Яе метад і, адпаведна, профіль прафесіянала-навукоўца больш слушна трактаваць як музычна-філасофскі, метагістарычны і метамузыкалагічны, накіраваны па свайму зместу і глыбіні ідэй у асновы асноў культуры. Тая ж неадэкватнасць успрымання шляху Л.Мухарынскай, якая мелася з боку яе сучаснікаў, а таксама ўсё яшчэ і нас, яе спадчыннікаў, вельмі нагадвае сітуацыю з Д.Шастаковічам перыяду 13-ай сімфоніі і пасля яе. Шок, які ахапіў савецкую музычную грамадскасць (кіруючыя яе колы) у выніку з'яўлення сімфоніі з праграмай еўтушэнкаўскага «Бабьего Яра», у музыказнаўчай манаграфіі У.Зака апісаны характэрнымі пытаннямі: «дзе «трыбун рэвалюцыі», «спявак сацыялізму», дзе той Шастаковіч, з якога ўсе мы імкнуліся стварыць рэвалюцыйную ікону?»[5]

Л.Мухарынская не толькі, як Д.Шастаковіч, спакойна слухала, але і абсалютна сур'ёзна ставілася да характарыстык свайго навуковага пошуку як музыказнаўча- (фалькларыстычна-) гістарычнага. Шчыра, з унутраным гонарам і доказнасцю прымала яна і прызнанне лепшымі са сваіх прац тыя, якія былі прысвечаны музыцы рэвалюцый, барацьбы, творчасці новага, савецкага часу, партызанскай беларускай песні. Разам з тым сёння ўсё больш зразумела, што сапраўды фундаментальным стрыжнем яе навуковых высілкаў і роздумаў была гісторыка-генетычная праблематыка. Пытанні ладу. Інтанацыйнасці. Музычнага мыслення. З канца 1970-ых гадоў яны становяцца для Л.Мухарынскай асноўным аб'ектам прыкладання думкі, выступаюць тым светлавым цэнтрам, зззянне якога аб'ядноўвае ў высокую цэласнасць усе яе папярэднія даследаванні 1960-ых—1970-ых гадоў, а таксама і больш ранніх, прыналежных часу, калі толькі пачыналася экспедыцыйнае назапашванне беларускага музычна-фальклорнага матэрыялу і яго структурна-аналітычнае гісторыка-стылявое асэнсаванне.

Прадбачу нязгоду, але, на маю думку, пошук у сферы генезісу музычнай мовы, ладу і ўласна мыслення з'яўляецца тым самым вялікім і галоўным, што перадала ў XXI стагоддзе Л.Мухарынская. Тут — Мека і Іерусалім яе навуковай думкі. Тут — Terra Sacra яе навуковай спадчыны: прастора, контурам якой ахоплена абдуманае, створанае і часткова выкладзенае ў розныя гады. Ахоплена гэтак жа канцэнтрычна, як тое назіраецца і ў рэальнай Terra Sacra — «прасторы сусветных рэлігій», што прылягла па цэнтры планеты ад Ніла да Тыбета і Ганга[6]. Праўда, у Л.Мухарынскай гэтая прастора апынулася не ў хранальным цэнтры творчасці, а нібыта ссунутай на апошнія гады — мабыць, менавіта таму такія надзвычай насычаныя, багатыя плёнам і светлом. Але ссунутай — калі браць у лінейным вымярэнні. У існым жа — сакральным і творчым — Л.Мухарынская ішла да пытанняў музычнага мыслення і неабходнасці цэласна-анталагічных іх інтэрпрэтацый заўсёды. Ішла, нягледзячы на з'едлівасць кулуарных рэплік санавітых калег, на ветліва-ўпарты «нядопуск» напрацаванага на старонкі навуковага друку. На яшчэ вельмі і вельмі свежыя ў памяці цяжкія і проста трагічныя страты, якія панесла ад «чыстак», барацьбы з «касмапалітызмам», са школай А.Веселоўскага і школай М.Мара, з ідэямі А.Лосева, В.Фрэйдэнберг, М.Бахціна і інш. усяя тая галіна фальклорыстычнай і філасофскай савецкай навукі, дзе фундаментальныя праблемы фарміравання чалавечай мовы і мыслення даследаваліся і, галоўнае, мелі смеласць быць пастаўленымі «не на той» платформе.

Пра тое, наколькі сур'ёзным было імкненне Л.Мухарынскай пераадолець уласцівую тагачаснай навуцы боязь над- і пазаструктурных (метамузыкалагічных, палеапсіхалагічных, фенаменалагічных) падыходаў да сферы фарміравання музычнай і вербальнай мовы, ладу, свядомасці, мыслення, наколькі важным было для яе як даследчыцы давесці перспектыўнасць новага ўзроўню вывучэння сістэмнай у гэтым комплексе ладавай праблемы музыказнаўствам канца XX стагоддзя, сведчаць назвы падрыхтаваных ёю для публікацыі артыкулаў, стосы рукапісных накідаў, што засталіся ў яе архіве, эскізаў, выпісак з навуковай літаратуры, шэраг лістоў, адрасаваных розным асобам. Адзін з іх (без даты) да мяне: «(...) увесь час вагаюся паміж крайнасцямі: вельмі хачу закончыць дзве не толькі задуманыя, але і актыўна пачатыя працы: 1) «К вопросу о ладообразовании» (К вопросу о формировании централизованных одноустойных ладов) и 2) «Д.Д.Шостакович в моей жизни» — роздумы, паралелі. Часам здаецца, што напішу — горш або лепш, але напішу. Часам здаецца — няма пра што марыць, не скончу, не паспяваю. Вельмі бядую. Павінна прызнацца, што трымае мяне на паверхні, галоўным чынам, пачатая «К вопросу о ладообразовании». Аднак ведаю, што павінна цікавіцца і лёсам іншых работ, у прыватнасці нашай агульнай работай над дапаможнікам (...)»[7].

У варунках звычайна «празрыстых», але недухсэнсоўных па змесце рэдакцыйна-выдавецкіх і складальніцкіх адмоў друк пабачылі толькі два артыкулы Л.Мухарынскай, у якіх распрацоўка ладавай і музычна-моўнай праблем ажыццяўлялася ў святле гісторыі фарміравання чалавека і яго мыслення. Той з артыкулаў, які быў спецыяльна падрыхтаваны для навуковага зборніка памяці прафесара Я.У.Гіпіуса, аўтар не паспела пабачыць[8]. Артыкул, замоўлены ў якасці даклада дырэктарам Інстытута музыказнаўства Варшаўскага універсітэта, навуковым кіраўніком Кангрэса старажытнай музыкі Усходняй Еўропы доктарам Ганнай Чаканоўска-Куклінськай для VI Міжнароднага музыказнаўчага кангрэса ў Быдгашчы (Польшча), быў выдадзены ў матэрыялах гэтага кангрэса[9]. Аднак у Беларусі і на астатняй савецкай прасторы ўсё, зробленае Л.Мухарынскай у галіне музычна-генетычных і палеапсіхалагічных праблем ладу, меласу, механізмаў утварэння музычнай мовы, колькі-небудзь паслядоўнага засваення не мела. Як і манаграфія «Белорусская народная песня», дзе музычны фальклор беларусаў упершыню набыў раскрыццё ва ўсёй манументальнасці яго часавых абсягаў і ў поўны свой гістарычны рост. Сфера Terra Sacra спадчыны Л.Мухарынскай да гэтага часу застаецца не тое што абмінутай навукова актыўнай, прадуктыўнай дыскусіяй, але нават і не адлюстраванай колькі-небудзь прафесійна ў рэцэнзіях-водгуках перыядычнага друку.

З гэтай нагоды зноў узнікаюць «знаёмыя» паралелі. Найперш — датычныя па ўсіх параметрах унікальнай працы М.Грынберг, выдатнай піяністкі і сябра Л.Мухарынскай з дзіцяча-юнацкіх гадоў, адзінай (!), хто ажыццявіў запіс на фірме «Мелодия» усіх 32 санат Бетховена. Вось яе ліст, датаваны 13 верасня 1971 г.: «(...) Ліда, чаму ты не адрэагавала на мае 32 санаты Бетховена? — Мне ж цікава! Я нават баюся, што гэта праца па сутнасці няўдалая, паколькі ніхто нічога не гаворыць. Я ўжо не кажу пра часопіс «Советская музыка». Але ж не кожны ж дзень запісваюць усе бетховенскія санаты! (...)»[10]. Праз чатыры гады зноў ліст на тую ж тэму. М.Грынберг, якая здагадвалася, што маўчанне вакол яе — вынік «мер» рэжыму за рэпрэсіраванага мужа, амаль што заклінае: «(...) Калі будзеш мне што-небудзь пісаць, напішы што-небудзь пра мае санаты Бетховена. У мяне склалася ўражанне, што я нядобра іх іграю — ніводная душа мне пра іх нічога не сказала, акрамя таго, што гэта — «подзвіг» і «тытанічная праца» (25 лістапада 1975 г.)[11].

Пытанні пра вялікае і «вялікіх», пра час і памкненні, ідэі і творчасць, пра тых, каму ўсё гэта адрасавана, відаць, заўсёды цяжкія. Былі і ёсць. Аднак, калі браць па сапраўды сур'ёзнаму рахунку, дык хто яны — тыя, што не ў стане годна панесці падараванае? Тыя, якія не бачаць (ці робяць выгляд, што не бачаць) вялікага, хоць яно працякае над імі, паўз і скрозь іх, як і належыць адрасаванаму вечнасці? Прызнаемся шчыра: гэтыя «тыя» — мы.

---

[1] Гл.: Санько С.Канцэпты «карціна сьвету» і «мадэль сьвету» як гранічныя катэгорыі сучаснага культуралягічнага дыскурсу // Санько С. Штудыі з кагнітыўнай і кантрастыўнай культуралёгіі. Менск, 1998. С. 21.
[2] Панченко А. О русской истории и культуре. Спб., 2000. С. 251.
[3] Мухаринская Л.С. Белорусская народная песня: Историческое развитие: Очерки. Мн., 1977. С. 95.
[4] Там сама, с. 8.
[5] Зак В.И.Шостакович и евреи? Нью-Йорк, 1997. С. 80.
[6] Гл.: Лебедев Глеб С. Планета Гея как мегатопохрон // Виртуальный журнал Homo Ludens. Раздел «Стили современных игр». http: // www.peter-club. spb.ru / Lebedev4. html.
[7] Асабісты архіў аўтара артыкула.
[8] Мухаринская Л.С. Проблемы формирования лада в свете истории мышления. Тезисы. Размышления // Народная музыка: История и типология. Памяти профессора Е.В.Гиппиуса (1903—1985). Сб. науч. тр. / Редкол., ред.-сост. И.И.Земцовский. Л., 1989.
[9] Мухаринская Л.С. Некоторые проблемы типологии народного мелоса в свете палеопсихологии и палеолингвистики // Musica Antiqua VI: Pod patronatem UNESCO. Acta Scientifica. Bydgoszcz, 1982.
[10] Мария Гринберг: Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. А.Ингер. М., 1987. С. 189.
[11] Там сама. С. 194.

Яшчэ адзін талент нясвіжскай княгіні

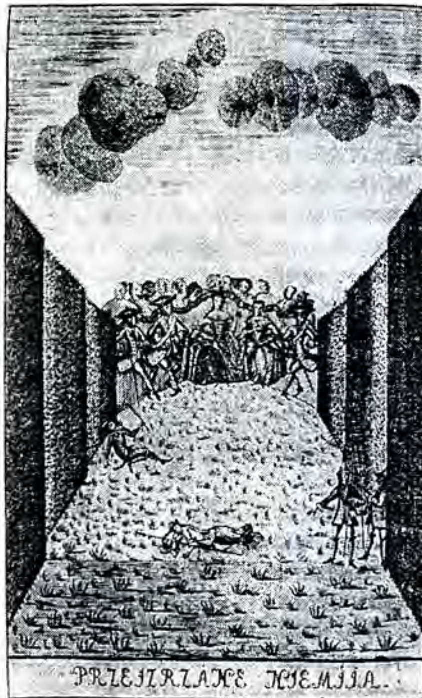
Вольга БАЖЭНАВА

Новае пра дату з'яўлення тэатра ў Нясвіжы

Князь Міхал Казімір Радзівіл Рыбанька (1702–1762), муж Францішкі Уршулі, атрымаў у спадчыну княства пасля смерці свайго бацькі Караля Станіслава Справядлівага (1669–1719). Рыбанька стаў дзевятым ардынатам непадзельнага Нясвіжскага княства — маярата (пераходзіць па спадчыне толькі старэйшаму сыну). Нясвіж яшчэ пры жыцці князя Караля быў спалены шведамі. Шведы пастараліся як мага мацней разбурыць замак — узарвалі бастыёны, раскапалі валы, засыпалі равы. Заслугай князя Міхала стала аднаўленне горада, замка, валоў.

Аднаўленне паводле яго загаду пачалося ў 1730-ыя гады. Інвентар горада, складзены ў 1733 г., фіксуе першыя вынікі аднаўленчых работ, маёмасны стан жыхароў[1]. Гэта — адзіны з інвентароў Нясвіжа XVIII ст., дзе пададзены заняткі гараджан. У ім згадваецца некалькі дзесяткаў «праўдзівых» і «няпраўдзівых» акцёраў, а таксама некалькі мастакоў, гадзіншчык. Зважаючы на пабудаваныя дамы і вялікую колькасць акцёраў, якія стала жылі ў іх, можна меркаваць, што ў Нясвіжы не з 1746 г., як гэта прынята лічыць паводле запісаў у «Дыярыушы» Міхала Казіміра Радзівіла, а з 1733 г. існаваў пастаянны прыдворны тэатр. У даследчыкаў XIX ст. былі звесткі, што Радзівілы ў 1730 г. запрашалі артыстаў з Рыгі ў Нясвіж, як пісаў Г.Барышаў, спасылаючыся на выданне «Жывапісная Расія». Польскія даследчыкі пішуць пра спектаклі ў Нясвіжы з 1740 г. Аднак, відаць, дакументы, што датычаць гэтага перыяду нясвіжскага тэатра, былі выяўлены няпоўна. Напрыклад, у актавых кнігах Нясвіжскага магістрата за 1759 г. значыцца фундушовы запіс грошай Хозаўскаму касцёлу ад акцёркі Марыяны Галаўнёвай-Волкавай, якая «на фундаменце акцёрства» з 1730 г. мела грошы. Апасродкавана, але і гэты архіўны дакумент сведчыць пра больш актыўную тэатральную дзейнасць у Нясвіжы ўжо ў 1730 г. Ранні перыяд радзівілаўскага тэатра не вывучаны. Адкрыццё некалькіх дзесяткаў імён акцёраў, якія стала жылі ў Нясвіжы, — факт, што дазваляе гаварыць пра тэатр у горадзе, а не разавыя пастаноўкі, як тое пісалі даследчыкі, указваючы год 1740-ы.

Ілюстрацыя да п'есы «Прасвятленне прыйдзе».



Найбольш вядомым тэатр стаў пры абнаўленні рэпертуару і паяўленні п'ес аўтарства яснавяльможнай уладальніцы. Да таго ж на 1750-ыя гады прыпадае будаўніцтва спецыяльных тэатральных памяшканняў у Нясвіжы.

У Нясвіжы існавалі тры пастаянныя тэатральныя сцэны: у Рыцарскай акадэміі (кадэцкім корпусе) у 1747–1757 гг.; сцэна ў замку, прыстасаваная для пастаянных выступленняў з 1748 г., так званы Камедыхаўс; яшчэ адзін Камедыхаўс быў у горадзе з 1758 г. Акрамя таго, у Нясвіжы існаваў тэатр правізарны (часовы) — на адкрытых сцэнічных пляцоўках у парках і садах. Ён ладзіўся звычайна на драўляным подыуме з заслонамі; дэкарацыі, як правіла, адсутнічалі[2].

Нясвіжскі тэатр

Францішка Уршуля Радзівіл з роду Вішнявецкіх (1705–1753)[3] была незвычайнай для свайго часу жанчынай. Уклад княгіні Радзівіл у залаты век нясвіжскай культуры XVIII ст. як бы заслонены справамі яе мужа, ад імя якога выдаваліся ўсе распараджэнні, адбудоўваліся палацы, замкі і храмы іх неабдымных уладанняў. Аднак не варта забываць, што поруч з князем ва ўсіх яго пачынаннях была жонка — Францішка Уршуля. У гісторыі культуры яна засталася аўтарам п'ес, якія ігралі на працягу амаль двухсот гадоў у палацавым тэатры Нясвіжскага княства. Тэксты гэтых п'ес былі выдадзены ў 1754 г., ужо пасля смерці пісьменніцы[4].

Даследчыкі, пачынаючы з XIX ст., паслядоўна ўзнаўлялі літаратурную традыцыю нясвіжскага тэатра. Яны абапіраліся на выдадзеныя тэксты і абавязкова прыводзілі пры гэтым ілюстрацыі, уключаныя ў кнігу. Сярод найважнейшых публікацый — работы К.Вяржбіцкай-Міхальскай[5], Ю.Крыжаноўскага[6], В.Круль-Качароўскай[7], Г.Барышава. Для археаграфічнай распрацоўкі праблематыкі шмат зрабіў польскі архівіст А.Сайкоўскі[8]. У 1990-ыя гады пачаў падрыхтоўку крыніцазнаўчай базы для шырокіх даследаванняў тэатральнай культуры Нясвіжа беларускі вучоны В.Арэшка[9]. У матэрыялах, якія яму ўдалося апублікаваць, ён сфармуляваў шэраг новых праблем вывучэння творчай спадчыны Францішкі Уршулі Радзівіл — неабходнасць стылістычнага, тэксталагічнага аналізу яе п'ес з новай ацэнкаю іх мастацкай значнасці, удакладненне біяграфіі пісьменніцы і яе месца ў гісторыі тэатральнай культуры Рэчы Паспалітай і Вялікага Княства Літоўскага.

Тэатразнаўцы схільныя лічыць гэты тэатр аматарскім, бо некаторыя ролі выконвалі члены радзівілаўскай сям'і, іх госці, дамы фраўцымера княгіні і кадэты Рыцарскай акадэміі. Аднак значная колькасць запрошаных прафесійных спевакоў і музыкантаў, танцораў, мясцовых выканаўцаў, навучаных на сродкі княскага двара, і прыезджых акцёраў розных нацыянальнасцей, якіх падаюць архіўныя дакументы, гаворыць, што спектаклі прадугледжвалі нейкую садружнасць сабраных пры двары мастацкіх сіл, своеасаблівы працяг штодзённага і афіцыйнага жыцця ў паказах на сцэнічных падмостках, — тое, што тады называлі тэатрам жыцця. Тэатрам у XVII–XVIII стагоддзях называлася ўсё, што процістаяла рэальнай прыродзе, — тэатр вайны, тэатр гісторыі (выдаваліся нямецкія кнігі з такімі назвамі), тэатр свяшчэнны (прастора касцёла), тэатр трыумфу (розныя ўрачыстыя цырымоніі).

У выдадзенай кнізе тэкстаў княгіні яе творы называюцца камедыямі, трагедыямі, операмі, балетамі, энігматамі (загадкамі). Феномен выхаду створанага Францішкай Уршуляй за межы тэатральнай забавы, звыклай традыцыі, адчула ўся сям'я. Яе муж быў супраць выдання кнігі, гэта значыць, не хацеў прызнання самастойнасці тэатральных вопытаў жонкі, не дазваляў друкаваць партрэт Уршулі ў кнізе, не даваў (і не даў) грошай ініцыятару гэтай справы Якубу Пабогу Фрычынскаму. Супраць выдання былі таксама дочкі княгіні Тэафіля і Караліна[10].

Якуб Фрычынскі, рэжысёр і акцёр нясвіжскага тэатра, у прадмове да кнігі «Камедыі і трагедыі» ідэі гэтага тэатра артыкулюе ў антычных адзежынах. Ён шукае ў антычнай традыцыі вобразы, якія памаглі б яму заручыцца правамоцнасцю публікацыі тэкстаў княгіні і ўвогуле яе творчасці як драматурга. І дастойна ацэньвае жанчыну свайго часу: «Аўтарам гэтай кнігі з'яўляецца Яе Яснавяльможнасць княгіня Францішка Уршуля з князёў Карыбутаў Вішнявецкіх Радзівіл, Ваяводзіна Віленская, Гетманова Вялікага Княства Літоўскага: крыві і радавітасці каралеўскай спадкаеміца (...), асаблівая прыхільніца вольных навук, у якіх дасягнула такіх вяршыняў, што ў кожным наступным уменні першынство атрымала; то ж бо ў Святым Пісьме і дыскусіях пра палажэнні веры каталіцкай была глыбока дасведчана; канонаў або святых правоў касцёла і айчынных, сеймавых законаў была унікальным знаўцам; але зусім непараўноўнай памяццю была ашчасліўлена ва ўсеагульнай гісторыі і геаграфіі, пачуцці палітыкаў дасканала ўяўляла; у чытанні кніг, на розных мовах выдадзеных, ніколі не стамлялася — сведчыць пра гэта яе бібліятэка, што налічвае каля дзвюх тысяч аўтараў, якіх яна ўсіх прачытала і ведала, хто пра што піша, пры гэтым самым любімым яе заняткам было размаўляць з вучонымі людзьмі, дыскутаваць з імі (...) — такая дасканаласць Пані... Наступнай дасканаласцю з'яўляецца дасканаласць яе кнігі... Што мудрая і шмат вучаная Антычнасць больш за ўсё паважала (...), тое ў гэтай кнізе будзеце мець перад вачыма...». Пра паэтыку сваёй пані Фрычынскі сказаў так: «Грэцыя і Рым былі радзімай і школай для ўсіх мудрэйшых людзей, трагедыі і камедыі ў іх карысталіся асаблівай павагай (...); камедыі і трагедыі пісалі Эсхіл, Сафокл, Еўрыпід, Арыстафан, у рымлян Плаўт, Тэрэнцый, Сенека, якія да сённяшняга дня ўсімі Акадэміямі паказваюцца. Францыя, Італія, Іспанія, Германія іх за ўзоры і прыклад тэатральных вопытаў наследуюць, таму аўтар гэтай кнігі падобны ўзор скарыстала, каб Польшча падобным бляскам заззяла...».

Тэарэтык літаратуры, аўтар кнігі «Язычніцкія багі» ксёндз Мацей Сарбеўскі (1595–1640), які, згодна з меркаваннямі У.Конана, мог бываць у Нясвіжы, лічыў антычных багоў «рэхам найвышэйшай яснoты» (хрысціянскай). Кнігі Сарбеўскага, а таксама кнігі блізкай да яе тэматыкі павінны былі быць у нясвіжскай бібліятэцы. Напрыклад, кніга ксяндза Арнольфа Казіміра Жагліцкага «Бібліятэка гноміка-гісторыка-сімволіка-палітыка» (1742) ці ксяндза Бенадыкта Хмялеўскага «Новыя Афіны» (1745–1746).

Антычная тэматыка натуральна ўваходзіла ў мысленне і вобразы культуры Вялікага Княства Літоўскага. Калі, напрыклад, Міхалу Казіміру Рыбаньку трэба сказаць, што горад Навагрудак спалены неймаверным пажарам, ён параўноўвае гэтае бедства з пажарам Троі. Калі прыдворны мастак князя Ксаверы Дамінік Гескі хоча пажадаць свайму цесцю доўгага жыцця, ён згадвае дзеля гэтага вобразы Гамера: «Няхай у твой дом прыйдуць гады Нестара». (Нестар — вялікі старац, да якога выпраўляецца сын Адысея пытаць пра бацьку.)

«Theatrum mundi» — тэатр чалавечага жыцця — добра падае «Дыярыуш» князя Рыбанькі. Ён паказвае яго заўсёды ў руху, у дарозе ад аднаго горада да другога, і ў кожным вымярэнні князь існуе па-рознаму. Адным Яго Яснавяльможнасць бывае ў касцёле, другім — на пасяджэннях сеймаў, сеймікаў і трыбуналаў, іншым — у каралеўскім палацы або на баляваннях, ваенізаваных турнірах, зборах вайсковых харугваў. Важнае значэнне ў жыцці Міхала Казіміра надаецца элігійным (духоўным) практыкаванням — тады ён у адзіноце аддаляецца ў загарадны нясвіжскі палац Эрмітаж (Эрэміторыум). Асаблівы сэнс бачыць князь у змяненні свайго знешняга аблічча. Аднойчы ён пры вяртанні ў Нясвіж пераапранаецца ў простае вясковае адзенне і паяўляецца перад княгіняй. Яна яго не пазнае (ці робіць выгляд, што не пазнае). Міхала Казіміра метамарфоза гэтая вельмі весяліць і радуе — гэта для яго тэатр жыцця.

Сюжэты п'ес Уршулі Радзівіл, згода з антычнай традыцыяй, адпавядаюць выхаваўчай і адукацыйнай задачам, у іх тоіцца надзея на змяненне свету праз бачнае (візуалізаванае) слова. Імкненне да цялеснага арэчаўлення ідэі выяўляецца ў назвах п'ес: «Вочы — праваднік кахання», «Каханне — дасканаласці майстар». Аўтарка ідзе ўслед за сваімі антычнымі настаўнікамі: пачуцці і цялеснасць непарыўна звязаны адно з адным, каб адчуць — трэба ўбачыць або пачуць. Пачуцці і рэчы, што застаюцца тайнымі, могуць быць убачаны як адлюстраваныя, напрыклад, у люстэрку, таму люстэрка — атрыбут прыхаванага сэнсу. І ўвогуле, атрыбут у разуменні пісьменніцы як прадстаўніка культуры XVIII ст. служыць своеасаблівым падтэкстам, што ўдакладняе падрабязнасці сюжэта.

Высновa. Роля тэатра ў культуры Нясвіжа была вялікая. Сцэнічныя паказы надавалі асаблівыя сэнсы традыцыйным рытуалам княскага двара, дапаўнялі праграму навучання ў Рыцарскай акадэміі, езуіцкім калегіуме, актуалізавалі расшырэнне кнігазбору замка. У рэшце рэшт тэатрам выглядала штодзённае жыццё, дзе магчымыя былі змены касцюмаў і дэкарацый. Тэатр здаваўся новым светам, судакрананне з якім спрыяла высакароднасці, перавыхоўвала, давала спачын. Нясвіжскі тэатр быў прыдворным, аднак на яго паказах прысутнічалі не толькі члены княскай сям'і, госці, але і духавенства і, верагодна, службоўцы гарадскога магістрата. Наяўнасць тэатра прадугледжвала існаванне ў горадзе артыстаў, музыкантаў і мастакоў. Гэта зна-

Ілюстрацыя да п'есы «Дасціпнае каханне».



чыць, тэатр быў духоўным ядром нясвіжскай культуры часоў князя Рыбанькі. Таму многія даследчыкі вызначалі тэатральнасць як найбольш характэрную рысу, што яднала развіццё ўсіх мастацтваў Нясвіжа сярэдзіны XVIII стагоддзя[11].

Тэатральныя эскізы Уршулі Радзівіл

Уршуля Радзівіл была не толькі аўтарам п'ес, але і сцэнографам. Ёй належалі ідэі афармлення спектакляў нясвіжскага тэатра. Ідэі ўвасобіліся ў эскізах княгіні, якія перавёў на афортныя дошкі, адгравіраваў Міхал Жукоўскі. Менавіта гэтыя гравюры сталі ілюстрацыямі да кнігі «Камедыі і трагедыі».

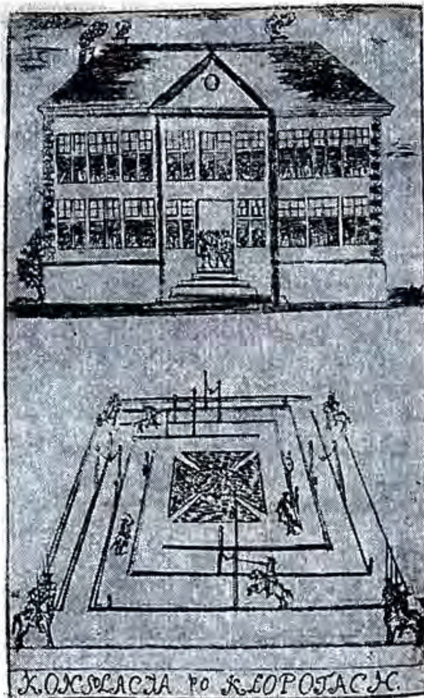
Раней не пісалася пра факт асабістага ўдзелу княгіні ў стварэнні эскізаў да графічных ілюстрацый «Камедый і трагедый». Гэты факт быў невядомы даследчыкам. Архіўныя дакументы ж прама ўказваюць на яго.

Князь Радзівіл загадвае 3 снежня 1754 года перадаць тэатральныя эскізы сваёй жонкі праз Валадзько Жукоўскаму: «Паўторны напамін Яго Міласці Пану Вобі. Абрысы Княгіні, Жонкі маёй, павінен Валадзько вярнуць... (і) Жукоўскаму ў сябе іх трымаць»[12].

Вобі, выдавец і аўтар панегірычнай прадмовы да збору фамільных партрэтаў Радзівілаў, так званага «Іконеса» 1758 г., выконваў пры двары Рыбанькі мноства функцый, у тым ліку кантроль над казной Нясвіжскага княства, а таксама арганізацыю спраў мясцовых мастакоў і рамеснікаў.

Асоба Валадзько менш вядомая даследчыкам. Але яго імя часта сустракаецца ў дакументах радзівілаўскага архіва. Валадзько таксама выконвае гравёрныя работы і ўдзельнічае ў стварэнні «Іконеса», займаецца арганізатарскай дзейнасцю. З дакументаў відаць, што Валадзько — чалавек неўтаймоўнага нораву. Князь яго часцяком распякае за нейкія амаральныя ўчынкі, пазашлюбныя сувязі з жанчынамі. Пра адну з такіх правінносцей спамінае ў сваім «Дыярыушы» за 31 сакавіка 1754 года[13]: Валадзько аддадзены пад суд за забойства і бойку. Суд павінен быў адбыцца ў магістрацы Нясвіжа. Якую кару атрымаў гэты нясвіжскі Бенвенута Чэліні, невядома, бо актавыя кнігі магістрата за той год не захоўваюцца ў Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі ў Мінску. (В.Арэшка ў публікацыі «Дыярыуша» Рыбанькі род заняткаў Валадзько — «штыхюнкер» — няправільна вызначыў як малодшы афіцэрскі чын; на самай справе гэта сапсаванае нямецкае слова, што азначае: той, хто займаецца штыхаваннем — нанясеннем штрыхоў на дошку, гэта значыць гравёр). Відаць, да 1754 г. Валадзько мог удзельнічаць у стварэнні «Іконеса», і імя яго павінна ўваходзіць у спіс майстроў, што працавалі над гіганцкім праектам гравюрнага альбома з 165 выяў разам з Гіршам Ляйбовічам, які пакінуў сваё імя на дзвюх дошках гэтай серыі, яго бацькам Лейбам Жыскеловічам і прыдворным мастаком Ксаверыем Дамінікам Гескім. Работа над альбомам доўжылася больш як дзесяць гадоў — 1747–1758[14]. У 1753 г. Валадзько па загаду князя стварае катафалк для пахавання Францішкі Уршулі. І, можа быць, калі б ён не быў асуджаны ў 1754 г., аўтарства гравюр з эскізаў княгіні належала б яму.

Ілюстрацыя да п'есы «Суцяшэнне пасля клопатаў».



Гравюры Жукоўскага паводле эскізаў нясвіжскай уладальніцы вельмі доўга не прыцягвалі ўвагі гісторыкаў мастацтва. Толькі тэатразнаўцы і гісторыкі рабілі спробы іканаграфічнай інтэрпрэтацыі гэтых гравюр. Так, Ю.Крыжаноўскі мяркуе, што ў эскізе да п'есы «Вочы — праваднік кахання» пададзены партрэт Уршулі Радзівіл[15], А.Сайкоўскі ў адным з гравюрных пейзажаў згледзеў выяву прыграднага палаца Эрмітажа (Эрмітаж (Эрміторыума) у Альбе[16].

Да больш падрабязнага аналізу гэтых 14 гравюр у кантэксце творчасці Міхала Жукоўскага (прыблізныя гады жыцця — 1705–1770) звярнулася гісторык мастацтва Ганна Відацка ў 1997 г.[17]. Відацка, надзвычай эрудзіраваны польскі даследчык гравюры, сабрала ўсе вядомыя на сёння афорты, падпісаныя Жукоўскім, і біяграфічныя звесткі пра яго. Гэта быў першы артыкул, прысвечаны майстру, які працаваў не толькі ў Радзівілаў, але і ў Кракаве ў буйнога дзеяча культуры XVIII ст., мецэната, біскупа Андрэя Станіслава Косткі-Залускага. Большая частка спадчыны мастака мела аўтарскія подпісы. Але Г.Відацкую насцярожыла яўнае адрозненне стылю нясвіжскіх (жолкеўскіх) (ад назвы ўладанняў) гравюр ад усяго таго, што вядома падпісаным у гэтага мастака. Яна выказала меркаванне, што Жукоўскі мог гравіраваць аркушы паводле эскізаў якога-небудзь іншага, менш умелага майстра, напрыклад Якуба Фрычынскага, з ініцыятывы і на сродкі якога выдавалася кніга п'ес Уршулі Радзівіл. Фрычынскі[18] быў дырэктарам Рыцарскай акадэміі ў Нясвіжы і, паводле звестак А.Сайкоўскага, выступаў як рэжысёр спектакляў у Нясвіжы. К 1754 г. ён вырас да пасады адміністратара жолкеўскіх уладанняў Радзівілаў, таму ў друкарні гэтага горада ці суседняга Львова магла быць выдадзена кніга «Камедыі і трагедыі»[19]. Як вынікае з архіўных дакументаў, аўтарам эскізаў была княгіня, і ні да Жукоўскага, ні да Фрычынскага яны адносіцца не могуць.

Высновы. Такім чынам, нясвіжскі тэатральны свет паўстае не толькі ў тэкстах п'ес, што іграліся на прыдворнай сцэне таго часу, але і ў іканаграфічным матэрыяле, які візуалізуе незахаваныя дэкарацыі спектакляў. Эскізы дэкарацый, тэксты камедый і трагедый дазваляюць гаварыць пра значны праект тэатральнай культуры, рэалізаваны ў Нясвіжы на працягу 1730-ых—1750-ых гадоў. Беспрэцэдэнтнасць такога пачынання відавочная параўнальна з культурным кантэкстам эпохі. Гэта быў першы прыдворны тэатр Вялікага Княства Літоўскага XVIII ст., аналагічныя вопыты з'яўляюцца толькі ў другой палове стагоддзя.

Тыпалогія эскізаў, узноўленых у гравюрах Міхалам Жукоўскім

Цыкл з 14 гравюр можна падзяліць на дзве часткі.

Г.Відацка прапануе класіфікаваць гравюры кнігі «Камедыі і трагедыі» на ілюстрацыі stricto, што літаральна перадаюць тэксты, і гравюры з выявамі сцэнічнай прасторы. Другі з гэтых тыпаў адлюстравання Г.Відацка лічыць найбольш цікавым, бо ён дае магчымасць бачыць асаблівасці сцэнічных пляцовак нясвіжскага тэатра[20].

Мы дзелім гравюры на іканалагічную і іканаграфічную групы. Першая падае стафажныя пейзажы з мноствам сімвалічных дэталей. Яе можна ўмоўна назваць іканалагічнай, бо яна можа быць зразуметай толькі ў кантэксце развіцця мастацтва Вялікага Княства Літоўскага (а канкрэтна — Нясвіжа) XVIII стагоддзя.

Другая група гравюр — гэта «карціны ў карціне», бо гравюрныя кампазіцыі змяшчаюць выявы «сцэнічных скрынак» як своеасаблівых асобных карцін. Гэтыя творы каштоўныя сваёй іканаграфічнасцю, бо расказваюць пра характар нясвіжскіх тэатральных дэкарацый.

«Іканалагічная» і «іканаграфічная» часткі серыі гравюр «Камедый і трагедый» не вызначаюцца мастацкай дасканаласцю. Іх мэтай было абазначэнне агульнай схемы пабудовы прасторы спектакляў.

Пейзажы ў эскізах тэатральных спектакляў (іканалагічная частка)

Апісанні прыроды цалкам адпавядаюць вобразнаму ладу п'ес Уршулі Радзівіл. Напрыклад, у п'есе «Золата ў агні» бацька галоўнай гераіні Сесіліі, які адыходзіць ад палацавай мітусні, так гаворыць пра марнасць чалавечага жыцця закаханаму ў ягоную дачку князю Пярэмышлю (Пшэмыслу): «Хай сціплейшымі будуць твае радасці, не заўсёды карона прыносіць шчасце. У сваім руху фартуна хітрая — чым вышэй каго паставіць, тым ніжэй скіне. Сонца ярка свеціць, але ноч яго бляск скрые. Промні закрываюцца аблокамі ці вільгаццю іх у зямлі топіць, як людскі прысуд. Ружа пасля расы расцвітае, а ў спякоту вяне. Руда, цвёрдая ад прыроды, у агні плавіцца. Дубы ад ветру падаюць, бура ламае сцены і можа раскідаць прыродныя часткі зямлі. Час спяшаецца, смерць забірае хвіліны жыцця. Уся гэтая раскоша з часам знікне, але ў стварэннях чалавечых застаецца марная надзея на трон і на карону...»[21].

У «іканаграфічную» частку ўваходзяць 6 гравюр да п'ес: «Гульня фартуны», «Золата ў агні», «Шчаслівае няшчасце», «Плод боскай яснаты», «Каханне — зацікаўлены суддзя», «Каханне — дасканаласці майстар». Дзеянне ў гэтых гравюрах разгортваецца на фоне пейзажу.

Пейзажныя кампазіцыі Уршулі Радзівіл вертыкальныя і зверху ўніз падзяляюцца на тры часткі (верхні, або нябесны, свет; прыродны свет і свет тэатра; ніжні свет як край сцэны). Дзеянне адбываецца на фоне грады ўзгоркаў ці мора з высокім гарызонтам.

Пярэдні план вызначае сувязь вертыкальнай і гарызантальнай структуры эскіза. З аднаго боку, ён — пачатак існавання нейкага іншага свету (у знакавых адносінах гэта можа быць мяжа свету-тэатра і свету-не-тэатра) і ў той жа час — выхад з «ніжніх» сфер у «вышэйшыя».

Рух, як па стужцы Мёбіуса, спіраллю злучае ўзгоркі, на якіх адбываецца дзеянне ў гравюрах. Розначасавыя падзеі можна ахапіць адным поглядам у гравюры «Яснаты божай справа»: паляўнічыя і іх сабакі паказаны на першым плане (адзін узровень), вышэй, на ўзгорку, — дзяўчына, якая нясе вёдры, яшчэ вышэй — дом з двухсхільным дахам. Дзеянне адначаснае (сімультаннае) — праз паказ усіх трох узроўняў. Атрыбутыка гэтай кампазіцыі належыць да тэмаў надзеі і вернасці: сабакі, вёдры, храм, калодзеж з'яўляюцца непасрэднымі знакамі гэтай сітуацыі. Злева, па ўсёй вышыні рамкі гравюры, — дрэва, што яднае ўсе планы кампазіцыі. Зверху, па самым краі, — воблакі. Ідэя значэння, якое набываюць падзеі, увасоблена ў гэтай схеме шматчасткавай пабудовы прасторы па вертыкалі, добра вядомай з XVII ст., асабліва ў кампазіцыях, звязаных з урачыстымі працэсіямі і шэсцямі.

Падача трохузроўневага руху паўтараецца ў пейзажнай кампазіцыі «Гульня фартуны»: працэсія рухаецца па спіралі, людскі натоўп суправаджае закаханых. Такі матыў руху як свяшчэннага, што сцвярджае новую прастору, не выпадковы ў тэатральных эскізах нясвіжскай княгіні. Там жа нясуць і забітага кракадзіла, які выступае канвенцыяльным знакам знішчанай злоснасці, няшчасця, пажаднасці[22].

У эскізе да п'есы «Каханне — дасканалы майстар» вертыкальны падзел прасторы мае траісты характар: тры спячыя дзяўчыны маркіруюць кожны з узроўняў. Галоўны герой, які, адрозна ад сваіх братоў, не жадае займацца навукай і ваеннай справай, у прыроднай адзіноце знаходзіць сваё каханне — дзяўчыну, дзеля якой авалодвае навукамі, становіцца дасканалым.

У эскізе да п'есы «Каханне — зацікаўлены суддзя» аўтарка дае знакавую інтэрпрэтацыю міфа пра каханне і прыгажосць на аснове антычнага аповеду пра Суд Парыса. Адной з трох багінь — Афіне (Палас), Геры (Юнона), Афрадзіце (Венера) — гэты траянскі пастух павінен быў аддаць першынство ў спрэчцы аб прыгажосці (яблык з надпісам «Найпрыгажэйшай»). Перамагае Венера, таму што ўзнагародай за гэта яна паабяцала Парысу каханне Алены Прыгожай, выкраданне якой Парысам потым стала прычынай Траянскай вайны.

Кампазіцыя гэтай гравюры падзяляецца на тры планы. На другім і трэцім з-за плоскаснасці выявы чытаюцца па вертыкалі, зверху ўніз, а глыбінная гарызанталь толькі намячаецца прадметамі перашага плана і замкам за ўзгоркам справа. Злева — у выглядзе кулісы дрэва, якое можа быць зразуметае як дрэва жыцця, што яднае ўсе тры светы і прыадкрывае заслону тайных падзей, разгорнутых па вертыкалі. Дрэва магутнымі шатамі і сяміпальмі лісцямі нагадвае дуб, сімвал Юпітэра, вярхоўнага бога рымлянаў, які ўсё прымае і спараджае, эфіру, што пранізвае свет: «усё поўнае Юпітэрам». Самы верх кампазіцыі займае выява балявання багоў. Потым асноўнае дзеянне дасягае ўзгорка з трыма багінямі і Парысам. Важная падзея адбываецца на ўзвышэнні, якое набывае сімвалічнае значэнне сакральнага ўзгорка. Сімвалічныя жэсты і атрыбуты багінь. Два зімародкі — маленькія пташкі ля ног Венеры — сімвал чакання сямейнага ачага. Сама Венера — увасабленне чысціні і нявіннасці, з высока павязаным поясам цнатлівасці, — паклала руку ў знак сардэчнай аданасці да грудзі, на сэрца. У Палас атрыбутам з'яўляецца шчыт з жахлівай галавой Медузы-Гаргоны, але ён нагадвае хутчэй люстэрка, матыў якога Уршуля

Ілюстрацыя да п'есы «Амаральнасць у пастках».



Радзівіл часта выкарыстоўвала ў сваіх п'есах, — люстэрка паказвае тое, што прыхавана пад знешняй абалонкай. Палас з кап'ём як знакам велічы і ўлады. Атрыбут Юноны, жонкі Юпітэра, — паўлін з распушчаным хвастом. Паўлін, паводле «Іканалогіі» Ч.Рыпы[23], — сімвал багіні паветра Юноны, якая хоць і ведае пра сваю недасканаласць, але саманадзейна ўпэўненая ў сабе. Героі аказваюцца залучанымі ў рух часавай плыні; гледачу ясна, што было да сустрэчы багінь з Парысам — ён пасвіў авечак (яны паказаны ўнізе на пярэднім плане) — і што станецца потым: за ўзгоркам бачыцца замак як месца завяршэння гісторыі — там Парыс будзе са сваёй жонкай Аленай. Акцэнт на «Судзе Парыса» разрывае нерухомасць вечнасці, якая, здавалася б, праяўляецца ў трох светах гравюры. Авечкі — сімвал прастадушнасці, замак з птушкамі над ім у паветры — сімвал шчасця і сямейнага спакою (а не Троі, што гарыць у пажары). Выява Троі на другім плане вельмі моцна нагадвае вежы і пабудовы Нясвіжскага замка. Горад-замак невялікі памерамі, і не толькі таму, што згодна з законамі перспектывы дэталі другога плана меншыя за дэталі першага, але і таму, што непрыродная прастора сваёй значнасцю саступае прыроднай, якой адведзена амаль палова фармату гравюры.

Апошняя п'еса ў кнізе «Камедый і трагедый» — «Шчаслівае няшчасце» — як бы падводзіць вынік новым прасторавым змяненням. Юпітэр, ператварыўшыся ў быка, выкрадае дачку кіпрыйскага цара. Калі царэўна высвятляе, што яна выкрадзена, і абураецца, усёмагутны валадар свету загадвае: «Няхай чацвёртая частка свету будзе Еўропай (названая тваім імем). Моцнай улады надзейней дамагаецца толькі каханне».

У эскізах з выявамі прыроды касмічны ахоп падзей, сімультаннасць (адначасовасць) дзеяння, сімвалічныя атрыбуты адлюстравання, гэта значыць пэўная ўмоўнасць выяўленчых сродкаў, суседнічаюць з жаданнем пільнага ўглядання ў прыроду, адкрыцця ў ёй адметнага свету чалавечых пачуццяў. Па сутнасці — гэта адзіны твор пейзажнага жанру ў мастацтве Вялікага Княства Літоўскага XVIII ст., які збярогся. З архіўных дакументаў нам вядомы пейзаж парку Альбы прыдворнага мастака Радзівілаў Гескага.

Ілюстрацыя да п'есы «Сляпое каханне не глядзіць наперад».



Стылістыка пейзажаў у эскізах, гравіраваных Міхалам Жукоўскім. Развіццё жанру пейзажа ў кантэксце вердзюрных габеленаў, садова-паркавага мастацтва XVIII стагоддзя

Узаемасувязь паміж культурай садоў і пейзажным жанрам заўсёды падкрэслівалася даследчыкамі мастацтва. Розніца паміж паркамі і пейзажамі ў жывапісе (гравюры) была ў тым, што паркі XVII–XVIII стст. уяўлялі сабой структуры французскага Версаля архітэктара Ленорта, а жанр пейзажа развіваўся ў рамках канцэпцый жывапісу. Таму пейзаж асвойваў навыкі адлюстравання натуральнай прыроды, углядваючыся ў вердзюрныя габелены — габелены з выявамі прыроды[24].

Такім чынам, не паркавыя ансамблі інспіравалі з'яўленне пейзажнага жанру, а габелены, якія прыцягвалі ўвагу да хараства прыроднага асяроддзя.

Нам вядома, што ў Нясвіжы XVIII ст. існавалі два паркі — Кансаляцыя за крапасным валам і Альба за горадам. З якімі ж непасрэдна пейзажнымі выявамі як магчымымі іканаграфічнымі ўзорамі і інспірацыямі да новай жанравай творчасці магла мець справу княгіня Радзівіл?

Пошукі прывялі да пейзажных габеленаў віленскага кафедральнага сабора. Гэта — серыя з 6 твораў, названая Т.Манькоўскім «Міфалагічнай серыяй». Габелены з яе былі даследаваны ім у 1933 г.[25]. Старэйшы даследчык гэтага віду мастацтва ў Польшчы зрабіў асцярожнае дапушчэнне пра паходжанне віленскіх твораў са збору Радзівілаў, якія перадалі іх віленскаму кафедральнаму сабору. Дакументальных пацверджанняў гэтага не знойдзена. Стылістычная блізкасць габеленаў гэтай серыі да работ Уршулі Радзівіл відавочная. Канешне, трэба ўлічваць рознасць тэхнічнага выканання — тканы габелен і прадрапаны іголкай на метале малюнак гравюры. Тэхнічныя магчымасці выканання пейзажа маглі ўносіць свае карэктывы. Тканы габелен, жывапісны пейзаж, гравюра карыстаюцца рознымі наборамі ліній, што мадэлююць форму. У жывапісе лінія больш плаўная і пераход ад святла да ценю больш мяккі. У габелене выява складаецца з перапляцення перпендыкулярных ліній асновы і ўтка, таму робяцца больш яркімі кантрасты светлых і цёмных плямаў і контуры дробных геаметрычных форм. У графіцы абавязковы контур, якім акрэсліваецца кожны наяўны ў кампазіцыі аб'ект. Цені перадаюцца кароткім ці доўгім штрыхом або пункцірам, але форму, якая «кругліцца», перадаць у гэтай тэхніцы цяжка. Пануюць светлая і цёмная плямы і лінія.

Пейзажныя сцэны эскізаў Уршулі Радзівіл з выявамі дрэў, узгоркаў, мноства кветак, лісця, што ў выглядзе асобных прадметаў размяшчаюцца на пярэднім плане, хутчэй нагадваюць вердзюры (адлюстраванні прыроды) у габеленавых дыванах, чым жывапісныя пейзажы таго часу. У пейзажных гравюрах княгіні і кампазіцыях габеленаў «Міфалагічнай серыі» шмат агульнага — у пабудове прасторы, формах стафажных фігур. Атрыбуцыя кардонаў «Міфалагічнай серыі» майстрам лільскай мануфактуры дазваляе нам гаварыць пра стабільнасць нідэрландскіх уплываў у нясвіжскім мастацкім цэнтры, пра пэўную залежнасць жывапісцаў-станкавістаў ад твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Распрацоўка кампазіцый жанру пейзажа, наадварот, сведчыць пра пашырэнне стылю ракако з яго асаблівай увагай да дэкаратыўнасці, прыродных матываў.

Эскізы тэатральных дэкарацый. Характарыстыка сцэнаграфіі нясвіжскага тэатра

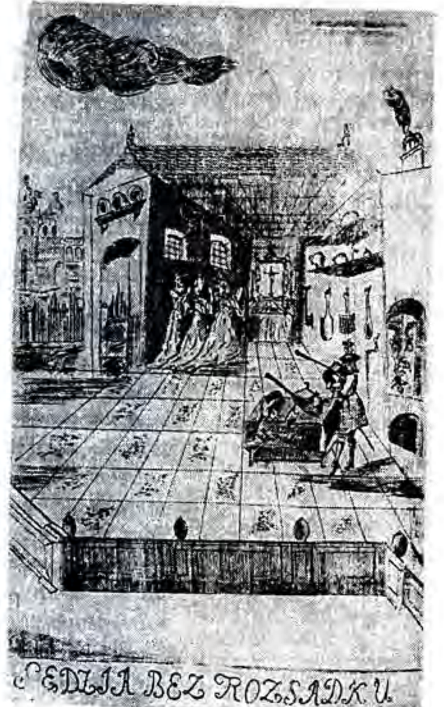
Кампазіцыйная канструкцыя гэтых гравюр найбольш складаная — «карціна ў карціне». У гравюрах «Дасціпнае каханне», «Прасвятленне прыйдзе», «Кансаляцыя (суцяшэнне) пасля клопатаў» пададзены дэкарацыі правізарнага тэатра, якімі служылі яму нясвіжскія сады і паркі.

На чатырох іншых кампазіцыях — пастаянныя сцэнічныя пляцоўкі: «Амаральнасць у пастках», «Сляпое каханне не глядзіць наперад», «Неразважлівы суддзя», «Вочы — праваднік кахання». Тут паказаны як карціна ў карціне дэкарацыі названых спектакляў. Важная асаблівасць бачання сцэнічнай прасторы ў тэатры XVIII ст.: яна замкнёная з усіх бакоў і зверху, накшталт нейкай скрынкі з адстаўленым вонкавым бокам. У дзвюх гравюрах на пярэднім плане відна рампа — пляцоўка, што аддзяляе сцэну ад гледачоў. Прастору ж усіх сцэнічных «скрынак» можна вызначыць як сімультанную, калі адначасова адбываецца некалькі паслядоўных дзеянняў. У гравюры «Неразважлівы суддзя» мы бачым інтэр'ер капліцы з укрыжаваннем на алтары і інтэр'ер кухні з печчу, у якой віецца агонь, з каструлямі, копаццю ад якіх запэцканы суддзя. Злева ўглыбі праглядаюцца фасады крыжападобнага ў плане будынка (касцёла?). Галоўны фасад яго завяршаецца франтонам з валютамі па краях. Цікавы інтэр'ер залы ў гравюры «Вочы — праваднік кахання», упрыгожаны кандэлябрам і кансольным столікам. Архітэктура залы мае крыжовыя скляпенні. Адначасова паказаны вонкавыя сцены будынка, складзеныя з цэглы і неатынкаваныя. Сярод дзейных асоб вылучаны два тыпы закаханых і мастак з пэндзлямі і палітрай. Партрэт дамы, прыгажосць якой спараджае каханне, пададзены ў франтальным развароце, а не ў ракурсе, як тое прадугледжвала б сцэна. Дарэчы, размяшчэнне-развеска партрэта на стужцы з бантам, які закрывае цвік, характэрнае для эстэтыкі XVIII стагоддзя. Бачыць у партрэце на гравюры выяву Уршулі Радзівіл, як гэта прапаноўваў Ю.Кржыжаноўскі, будзе яўным перабольшаннем, хоць у кампазіцыі на гэтым партрэце робіцца акцэнт.

З эскізаў дэкарацый вынікае адсутнасць складаных архітэктурных кулісаў і гістарычных тэатральных касцюмаў. Хоць сцвярджаць, што спектаклі іграліся без спецыяльных касцюмаў, няправільна. У інвентарных апісаннях Нясвіжскага замка за 1760-ыя гады пералічваецца вялікая колькасць тэатральных касцюмаў. Эскізы княгіні, якія знаёмяць з тэатральнай сцэнаграфіяй, сведчаць аб прастаце дэкарацый нясвіжскіх спектакляў. Выкарыстоўвалася простая сцэнічная скрынка, яна запаўнялася невялікай колькасцю прадметаў, якія лаканічна расказвалі пра сутнасць дзеяння: калі па сюжэту павінен быць храм, — паказваўся алтар, калі кухня, — ачаг і каструлі, а калі сюжэт развіваў усходнія тэмы, — залу, закладзеную дыванамі. Дэкарацыі не былі складаныя, у іх не ўжываўся ілюзіяніснцкі жывапіс, які ўзнаўляў архітэктурныя канструкцыі. Гравюрныя ўзоры тэатральнай ілюзіяніснцкай архітэктуры, вядомыя нам па альбомах мастакоў-перспектывістаў, таксама не ўжываліся. Яны, відаць, як дэкарацыі Д.Бібіены, ствараліся для ўпрыгажэння розных святкаванняў і прыдворных мастацкіх цырымоній, а не тэатральных скрынак. Характарыстыка нясвіжскай сцэнаграфіі К.Вяржбіцкай-Міхальскай, што нібыта «паўтарала — апіралася на італьянскі жывапіс і тэатр»[26], аказваецца няслушнай.

Пераклад з рускай мовы.

Ілюстрацыя да п'есы «Неразважлівы суддзя».



[1] AGAD, dz. XXV, 2689, Inwentarz Nieświeża za 1733.
[2] Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski. Dekoracje. Kostiumy. Warszawa, 1971. S. 62–63, 121–122.
[3] Wierzbicka-Michalska K. Radziwiłłowa z Wiśniowieckich Franciszka Urszula // Polski słownik biograficzny. T. XXX / 3. Zesz. 126. S. 388–390.
[4] Аўтар біяграфічнага артыкула пра Уршулю Радзівіл К.Вяржбіцка-Міхальска ўказвае 1751 г. як дату першага выдання «Камедый і трагедый», што не пацвярджаецца далейшымі даследаваннямі (с. 389). Г.Відацка піша пра выданне гэтай кнігі ў Львове (?) у друкарні Брацтва Святой Тройцы ў 1754 г.
Гл.: Widacka H. Michał Żukowski i jego ilustracje do dzieła księżny Urszuli Radziwiłłowej // Rocznik Biblioteki Narodowej. XXX–XXXI. 1994–1995. Warszawa, 1997. S. 197. Адзіны ў Беларусі экземпляр кнігі «Камедыі і трагедыі» захоўваецца ў аддзеле рэдкіх кніг Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі. Інвентарны нумар 09/12662 к. Яна была выдадзена ў друкарні Гершона Галевы. У кнізе алоўкам пазначана месца выдання — Жолква (?), дзе, мяркуецца, знаходзілася друкарня Галевы ў 1754 г. У кнізе Г.Барышава «Театральная культура Белоруссии 18 века» (Мн., 1992) гаворка ідзе пра два выданні — на добрай паперы і таннай паперы — у 1754 г.
[5] Wierzbicka-Michalska K. O teatrze radziwiłłowskim i innych teatrach magnackich w XVIII w. // Teatr Urszuli Radziwiłłowej. Warszawa, 1961; Wierzbicka-Michalska K. Teatr w Polsce w XVIII wieku. Warszawa, 1977. S. 46–51.
[6] Krzyżanowski J. Talia i Melpomena w Nieświeżu. Twórczość U.F. Radziwiłłowej // Pamiętnik Teatralny 10. 1961. Zesz. 3.
[7] Król-Kaczorowska B. Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy. Warszawa, 1971. S. 62–63, 121–122.
[8] Sajkowski A. Od Sierotki do Rybeńki. W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu. Poznań, 1965. S. 133–174.
[9] Арэшка В. «Вяльможная аўтарка камедый», або Спроба дэміфалагізацыі асобы Уршулі Радзівілавай // Мастацтва. 1993. № 7. С. 27–61.
[10] Widacka H. Michał Żukowski i jego ilustracje // Rocznik Biblioteki Narodowej XXX–XXXI, 1994–1995. Warszawa, 1997. S. 198–199.
[11] Sajkowski A. Od Sierotki do Rybeńki. Poznań, 1965. S. 133–174.
[12] AGAD, AR XXIX, 7, od 13.12. 1754 z Ołyki. S. 715 «Promemoria Jm Panu Wobbemy».
[13] Дыярыуш Князя Міхала Казіміра Радзівіла Ваяводы Віленскага, Гетмана Вялікага В.К.Літ. // Спадчына, тэкст падрыхт. да друку В.Арэшка. 1996. № 4. С. 235.
[14] Widacka H. Działalność Hirsza Leybowicza i innych rysowników na dworze nieświeskim Michała Kazimierza Radziwiłła «Rybeńko» w swietle badań archiwalnych // Biuletyn Historii Sztuki. 1977. № 1.
[15] Krzyżanowski J. Talia i Melpomena w Nieświeżu. Twórczość U.F. Radziwiłłowej // Pamiętnik Teatralny. 1961. 10. Zesz 2.
[16] Sajkowski A. Od Sierotki do Rybeńki. W kręgu radziwiłłowskiego mecenatu. Poznań, 1965. S. 168–169.
[17] Widacka H. Michał Żukowski i jego ilustracje // Rocznik Biblioteki Narodowej XXX–XXXI, 1994–1995. Warszawa, 1997. S. 197–198, 201.
[18] Konopczyński W. Jakub Pobog — Fryczyński//Polski Słownik biograficzny. T. 7. Kraków, 1948. S. 156.
[19] Гл. заўвагу 2.
[20] Там сама. С. 198.
[21] Цытуецца ў перакладзе паводле кнігі «Камедыі і трагедыі» (С. 516).
[22] Ripa C. Ikonologia. Przełożył Ireneusz Kania. Kraków, 1998. S. 392.
[23] Там сама. S. 219, 217, 209, 7.
[24] Mańkowski T. Gobeliny wileńskie. Wilno, 1993. S. LXVI.
[25] Там сама. S. LXIV—LXXVI.
[26] Wierzbicka-Michalska K. PSB. S. 389.

Пра лёс забытага тэатра



Анна Герштейн. Судьба одного театра. Мн.: Четыре четверти, 2000.

У кнізе Г.Р.Герштэйн «Лёс аднаго тэатра» адлюстраваны творчы шлях беларускага Дзяржаўнага яўрэйскага тэатра. І гэта першае паўнавартаснае асэнсаванне біяграфіі яркага, але, на жаль, забытага калектыву. Манаграфія Г.Р.Герштэйн своечасова дадалася да мастацтвазнаўчай літаратуры, якая аднаўляе забытую спадчыну і асэнсоўвае традыцыі Яўрэйскага тэатра.

Дачка акцёраў Дзяржаўнага яўрэйскага тэатра, Ганна Герштэйн бачыла многія спектаклі і далучылася да творчасці тэатра. З дзяцінства яна была перакананая, што тэатр немагчымы без акцёра, што ў любых творчых пошуках акцёр для тэатра — першасны. У кнізе згадваецца шмат вобразаў, створаных не адно толькі вядучымі майстрамі калектыву, адзначаюцца нават асабістыя для кожнага з акцёраў дасягненні ў мастацтве, вылучаны сціслыя характарыстыкі творцаў, інфармацыя пра тое, хто з акцёраў адкуль і калі прыйшоў у тэатр, як складваліся творчыя біяграфіі. Такая пільная ўвага да акцёра робіць гэтую кнігу, мабыць, адным з самых «акцёрскіх» выданняў пра тэатр з існуючых у Беларусі. Здаецца, што ніхто не забыты, усе згаданыя.

Лёс тэатра для аўтара — гэта найперш лёс людзей, якія стваралі ягоную мастацкую гісторыю. А яны рабіліся заложнікамі шматлікіх змен палітычнага курса ў нацыянальнай палітыцы. Слынная «барацьба з касмапалітызмам» надоўга асудзіла іх на бясслаўе і забыццё. Многія, як і заснавальнік тэатра М.Рафальскі, былі рэпрэсіраваныя па сфабрыкаваных справах, многія проста пакінулі трупу па асабістых прычынах. Такія каштоўныя для гісторыка тэатра звесткі сёння, за даўнасцю часу, бывае, немагчыма пачарпнуць з дакументальных крыніц. Скарбніца памяці тут — незаменная памочніца. Да тэарэтычнага асэнсавання эстэтычнага напрамку тэатра аўтар, здаецца, зусім не імкнецца, але з раскіданых па старонках назіранняў, кароткіх заўваг і характарыстык складаецца агульнае ўражанне пра выканальніцкую манеру акцёраў Яўрэйскага тэатра.

Кніга напісана ў традыцыйным для пасляваеннага беларускага тэатразнаўства стылі. Мастацкая вартасць любой пастаноўкі вынікае з найбольш яркіх здзяйсненняў — у цэнтры ўвагі то рэжысёрская інтэрпрэтацыя п'есы, то сцэнаграфія або музычнае афармленне, то акцёрскае майстэрства. Чым больш такіх вартасцей у межах аднаго спектакля, тым мацнейшыя, на думку аўтара, творчае ўзаемаразуменне і ансамблевасць выканання. Ствараецца своеасаблівая дыяграма сцэнічнай творчасці: акцэнты вылучаюцца па прынцыпу найбольшых дасягненняў і няўдач. Асабліва цікава, на мой погляд, асвятляецца перыяд канца 1930-ых — 1940-ых гадоў. Пра гэты час у гісторыі Яўрэйскага тэатра раней увогуле мала пісалі. (Мабыць, з-за небяспекі абвінавачання ў «сімпатыях да касмапалітызму».) Таму гэта не адаптацыя ўжо інтэрпрэтаваных навукай падзей, а аўтарская, асабістая трактоўка гісторыі тэатра. Спектаклі менавіта гэтага перыяду Г.Герштэйн насамрэч магла бачыць. На яе думку, тэатр быў закрыты ў час росквіту сваіх творчых магчымасцей.

Хоць «Лёс аднаго тэатра» напісаны ў жанры гістарычнага агляду творчай біяграфіі калектыву, ён вельмі нагадвае кнігу ўспамінаў. Інтанацыі мемуарыста змацоўваюць аповед. Яны чуюцца ў стылістычных асаблівасцях мовы, у паўзах-роздумах і ў некалькі абагульненым поглядзе на мінулае. Аўтар пазбягае залішняй дэталізацыі і ўдакладненняў дзеля таго, каб кантрастна акрэсліць розныя перыяды жыцця тэатра. Кніга ілюстравана рэдкімі фотаздымкамі з хатняга архіва.

Вядома, пры падрыхтоўцы рукапісу аўтар знаёмілася з рэдкімі архіўнымі матэрыяламі, а таксама з рускай і беларускай даваеннай перыёдыкай. Але ўсё ж Г.Герштэйн абапіраецца больш на ўласную памяць, чым на гістарычныя дакументы.

Кніга своеасабліва спалучае два жанры — гістарычны нарыс і мемуары. Мяжа між тым, што памятае сама аўтарка, або тым, што так добра засвоена па расказах акцёрскага асяродка, і тым, што знойдзена ў гістарычных крыніцах і інтэрпрэтавана, — дакладна не акрэсліваецца. Але гэта не змяншае вартасцей кнігі, а толькі падкрэслівае іх. Гісторык павінен правяраць мемуарыста, а мемуарыст мусіць захаваць вядомую меру скепсісу да спадчыны, пакінутай рэцэнзентамі. У такія ўмовы паставіла сябе аўтар кнігі.

Кніга не пазбаўлена гістарычных недакладнасцей. Адступленне ад жорсткай храналагічнай паслядоўнасці ў падачы матэрыялу часам вядзе да прыблізнасці або да неапраўданых храналагічных скачкоў. Так, у разгорнуты аналіз пастановак тэатра канца 1920-ых нечакана ўваходзіць пералік пастановак другой паловы 1930-ых гг. Г.Герштэйн часам дэкларуе тую або іншую думку, назіранне, забываючыся, што для чытача, які мае іншы глядацкі вопыт, яе меркаванні не заўсёды падаюцца бяспрэчнымі і патрабуюць аргументацыі або больш дакладнай фармулёўкі.

Мастацкія працэсы, якія адбываліся ў яўрэйскай культуры 1920-ых — 1940-ых гг. заслугоўваюць далейшага асэнсавання і вывучэння. Кніга Г.Герштэйн абуджае да іх цікавасць. Аўтарка выконвае свой маральны абавязак. Яе голас — гэта голас чалавека, набліжанага да тэатра. Яна ў пэўным сэнсе — ягонае дзіця. І ў тым, што годнасць тэатра, які знік з нашых культурных абшараў абылганым, з ганебным кляймом, аднаўляецца менавіта ёю, ёсць пэўная гістарычная справядлівасць. Кніга выклікае ў чытача павагу і боль за лёс тэатра.

Уладзімір МАЛЬЦАЎ.
Пераклад з рускай мовы.

Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✔ Міністр культуры Беларусі Леанід Гуляка ў снежні мінулага года правёў перамовы з французскім куцюр'е і мецэнатам, паслом добрай волі ЮНЕСКА П'ерам Кардэнам па пытаннях матэрыяльна-фінансавага зебеспячэння Тыдня культуры Беларусі ў Парыжы, які запланавана правесці з 15 па 21 красавіка бягучага года. Падпісана адпаведнае пагадненне.

Узнагароды

✔ У канцы мінулага года указам прэзідэнта Рэспублікі Беларусь «за вялікі асабісты ўклад у развіццё музычнага мастацтва і падрыхтоўку творчых кадраў» медалём Францыска Скарыны была ўзнагароджана прафесар Беларускай акадэміі музыкі Калерыя Сцепанцэвіч. Гэта выкладчыца выхавала не адно пакаленне вучняў, якія цяпер з'яўляюцца кампазітарамі, музычнымі навукоўцамі, лектарамі і выкладчыкамі або ў музычных школах, або ў сярэдніх спецыяльных музычных установах. Значны час К.Сцепанцэвіч займала пасаду прарэктара па вучэбнай і навуковай рабоце, а таксама выкладала музычна-тэарэтычныя дысцыпліны ў Беларускай акадэміі музыкі. Яна з'яўляецца адным з аўтараў шэрага падручнікаў і вучэбна-метадычных дапаможнікаў па беларускай музыцы для розных звёнаў музычнай адукацыі. Гэта — «Беларуская музыка 60-ых — 80-ых гадоў», «З гісторыі музыказнаўства ў Беларусі» і інш.

Алена Бурак.

Памяць

✔ 7 снежня мінулага года заслужанаму дзеячу мастацтваў Беларусі, мастаку і мастацтвазнаўцу Юрыю Карачуну споўнілася б 70. Апошнія 20 гадоў свайго жыцця ён узначальваў Нацыянальны мастацкі музей Беларусі. Менавіта тут і прайшла вечарына памяці, падчас якой адкрылася персанальная выстаўка ягоных твораў.

Дні культуры

✔ З 13 па 17 снежня мінулага года ў Беларусі праходзілі Дні культуры Расійскай Федэрацыі. Падчас Дзён у Канцэртнай зале Белдзяржфілармоніі Дзяржаўным акадэмічным Вялікім сімфанічным аркестрам імя П.Чайкоўскага і Маскоўскім дзяржаўным акадэмічным камерным хорам была выканана араторыя «Іван Жахлівы», з сольным канцэртам выступіў заслужаны артыст Расіі М.Фёдараў (скрыпка). У кінатэатры «Масква» адбылася творчая сустрэча з народным артыстам Расіі А.Пятрэнкам. У Беларускай акадэміі мастацтваў грамадскасць сустракалася з народным артыстам СССР Ю.Саломіным. На сцэне Беларускага дзяржаўнага музычнага тэатра Дзяржаўны акадэмічны Малы тэатр Расіі паказаў «Лес» і «Ваўкоў і авечак» А.Астроўскага. У Мінску, Брэсце і Баранавічах і гарадах Міншчыны выступаў Дзяржаўны акадэмічны кубанскі хор. «Рускае мастацтва XVIII–XX стагоддзяў» — гэта выстаўка твораў з фондаў Дзяржаўнага музея керамікі Расіі і Цвярской абласной мастацкай галерэі, якая экспанавалася ў Музеі гісторыі і культуры Беларусі. Адбыліся выстаўкі бурштыну і твораў народнага мастака Расіі С.Андрыякі. Гэта — асноўныя мерапрыемствы Дзён культуры Расіі.

Фестывалі

✔ З 29 лістапада па 2 снежня мінулага года ў Бабруйску прайшоў II Фестываль нацыянальнай драматургіі імя В.Дуніна-Марцінкевіча, у якім, акрамя тэатраў Беларусі, узяў удзел Музычна-драматычны тэатр імя Л.Украінкі з украінскага Днепрадзяржынска. Па выніках фестывалю журы так і не назвала лепшы спектакль. Адзначаны былі выканаўцы жаночых роляў — А.Гайдуліс (Гродзенскі абласны драматычны тэатр), Т.Мархель (Тэатр беларускай драматургіі), Г.Агейкіна (Магілёўскі абласны тэатр драмы і камедыі імя В.Дуніна-Марцінкевіча), І.Нарбекава (Тэатр-студыя кінаакцёра), мужчынскіх — Р.Белацаркоўскі (Магілёўскі абласны драматычны тэатр), А.Кавальчук (Тэатр імя Янкі Купалы). Адметнай прызнана рэжысура спектакля «Навука каханння» (А.Жугжда, Гродзенскі абласны драматычны тэатр). Прыз за арыгінальнае сцэнаграфічнае вырашэнне атрымаў Р.Таліпаў («Восеньскі блюз», Магілёўскі абласны тэатр драмы і камедыі імя В.Дуніна-Марцінкевіча). Лепшымі дэбютантамі названы драматургі С.Бартохава («Поле бітвы») і М.Рудкоўскі («Жанчыны Бергмана»). Узнагароду за плённую распрацоўку гістарычнай тэмы атрымаў драматург С.Кавалёў («Навука кахання», «Саламея Русецкая»).

✔ Адзін вечар снежня мінулага года ў Палацы культуры трактарнага завода доўжыўся III Фестываль гітарнай музыкі «Грыфаманія-2001», у якім узялі ўдзел дзевяць лепшых гітарыстаў беларускай сталіцы, сярод якіх У.Угольнік, С.Трухановіч, С.Анцішын і інш.

Конкурсы

✔ У Гомельскім музычным каледжы імя Н.Сакалоўскага і дзіцячай музычнай школе № 1 імя П.Чайкоўскага ў канцы мінулага года прайшоў III Міжнародны конкурс «Музыка надзеі» выканаўцаў на духавых і ўдарных інструментах з удзелам прадстаўнікоў Беларусі, Украіны, Малдовы і Расіі. Гран-пры атрымалі мінчане М.Казлоў (труба) і М.Засценскі (саксафон).

Пленэры

✔ У Заслаўі ў кастрычніку мінулага года прайшоў Першы пленэр маляванага дывана, у якім узялі ўдзел «дываншчыкі» рознага ўзросту (самаму малодшаму было восем гадоў), рознай мастацкай адукацыі (ад вучняў мясцовай школы да прафесійных мастакоў). А ў лістападзе ў мясцовай музычнай школе прайшла выстаўка работ удзельнікаў пленэру.

Гастролі

✔ З 10 па 16 снежня мінулага года Мінскі струнны квартэт гастраляваў у Швейцарыі. Беларускія музыканты далі 5 канцэртаў у Бругу, Басвілі, Цафінгене, Бадэне. Гастрольная паездка была арганізавана Таварыствам дружбыАаргау — Беларусь і Дэпартаментам культуры, адукацыі і спорту кантона Ааргау.

✔ У рамках калядных канцэртаў, у якіх бяруць удзел лепшыя харавыя калектывы еўрапейскіх краін, у аўстрыйскай Вене і гарадах Ніжняй Аўстрыі з 3 па 17 снежня мінулага года выступаў Нацыянальны беларускі хор дзяўчат «Раніца». Гастролі адбыліся дзякуючы партнёрскім адносінам з венскім хорам Jung Wien. Высокае прафесійнае майстэрства беларускай «Раніцы» пацвердзілася запрашэннем на калядныя канцэрты гэтага года.

Выстаўкі

✔ Творы жывапісу, графікі і скульптуры выпускнікоў Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта былі паказаны ў снежні мінулага года ў выставачнай зале абласной арганізацыі Саюза мастакоў. Прысвячалася экспазіцыя дзесяцігоддзю кафедры выяўленчага мастацтва універсітэта.

Наталля Паўленка.

✔ Юбілейная выстаўка жывапісу мастака Івана Кліменкі

прайшла ў канцы мінулага года ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Як адзначыў адзін з мастацтвазнаўцаў, «работы мастака інтрыгуюча-нечаканыя, прымушаюць задумацца, абуджаюць уяўленне, асацыятыўнае мысленне, але адназначнага тлумачэння не даюць».

✔ У снежні мінулага года ў Цэнтральнай навуковай бібліятэцы імя Якуба Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі прайшла фотавыстаўка «Сусветная культурная спадчына ў Кітаі», арганізаваная названай установай і Пасольствам КНР. Былі паказаны каляровыя здымкі сучасных кітайскіх фотамастакоў 27 помнікаў прыроды і культуры, якія летась увайшлі ў Спіс ЮНЕСКА.

✔ «Маёй Валожыншчыне...» — так назваў выстаўку сваіх скульптурных работ Валерый Калясінскі ў Музеі г. Валожына. Яна прайшла ў снежні мінулага года. Экспазіцыю складалі каля трыццаці твораў, выкананых у дрэве, сілуміне, шамоце, граніце, чыгуне, бронзе і гіпсе.

✔ У рамках акцыі «Новыя імёны» мастацкая галерэя Тызенгаўза (Гродна) у канцы мінулага — пачатку новага года пазнаёміла з творамі жывапісу Руслана Карчаулі — прыхільніка сюррэалістычнага напрамку ў жывапісе.

Наталля Паўленка.

✔ У сталічнай мастацкай галерэі «Мастацтва» ў канцы мінулага года прайшла выстаўка твораў Віктара Альшэўскага пад назваю «Механізм падзеі». Вось меркаванне аднаго з мастацтвазнаўцаў: «І зноў здзівіў! Здзівіў не толькі новымі карцінамі, створанымі за апошнія два гады, але і новым канцэптуальным поглядам на сваю персанальную «знакавую» міфалогію, свой лад самацэнных метафізічных вобразаў і нават стылістыку».

✔ Да 110-годдзя з дня нараджэння Максіма Багдановіча літаратурны музей, які носіць ягонае імя, у снежні мінулага года адкрыў мастацкую выстаўку «З любоўю да Максіма», на якую свае габелены і жывапіс прапанавала Людміла Пятруль.

✔ У канцы мінулага года ў мастацкім цэнтры «Жыльбел» (Мінск) прайшла выстаўка твораў чатырох мастакоў — У. і А.Савічаў, Ю.Хілько і В.Герасімовіча.

✔ У снежні мінулага года ў Малой зале Музея сучаснага выяўленчага мастацтва была адкрыта экспазіцыя твораў мастака Валерыя Калтыгіна. Ён паказаў новыя графічныя серыі — «Анёлы ў горадзе», «Аб'ект у горадзе», «Гаўрыліяда», а таксама два цыклы керамічных работ — «Супрэматычныя пачвары» і «Памыйніца».

✔ «Ягоныя карціны, паэтычныя, лёгкія, праніклёныя, часам імпрэсіяністычныя, часам пастозна-моцныя, фактурныя, — гэта, як правіла, канкрэтныя, пазнавальныя ландшафты ў вызначаным і заўсёды інтэнсіўна выражаным стане святла і атмасферы і прытым кампазіцыйна закончаныя, канструктыўна і рытмічна арганізаваныя». Так пра творчасць мастака Уладзіміра Сулкоўскага пісала адна з газет пасля персанальнай выстаўкі ў канцы мінулага года ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Гэта шостая персанальная выстаўка твораў мастака.

✔ У Гродне ў канцы мінулага года прайшла калядная выстаўка, на якой экспанаваліся работы чатырнаццаці мастакоў, трох скульптараў, кераміста і каваля. Сярод аўтараў прапанаваных твораў былі Ю.Мацка, Я.Адзіночанка, А.Анціпаў, У.Панцялееў, А.Салятыцкі і інш.

✔ Сямейны дуэт мінскіх мастакоў — Л.Шчамялёва і І.Рымашэўскі — паказаў у канцы мінулага года ў Светлагорскай карціннай галерэі імя Г.Пранішнікава работы апошніх гадоў. Пасля месячнай экспазіцыі два творы былі падараваны галерэі.

✔ У мастацкай галерэі Тызенгаўза (Гродна) у канцы мінулага года прайшла выстаўка жывапісу маладога мастака Андрэя Філіповіча, на якой было паказана створанае пасля творчай паездкі ў Германію па запрашэнню культурнага фонду Sachsische Kulturstftung. Для новых твораў мастака характэрная халодная манахромная гама, дзенідзе асвечаная яскравым колерам. Цікавасць выклікалі работы з серый «З нямецкіх хронік» і «Вобразы жанчын».

Наталля П•.ўленка.

✔ Рэспубліканская мастацкая галерэя ў канцы мінулага года прапанавала сваім наведвальнікам выстаўку работ Тамары Сакаловай і Сяргея Кірушчанкі пад назвай «Спакушэнне прасторай».

Прэм'еры

✔ Макаёнкаўскі «Трыбунал» — чарговая прэм'ера ў Тэатры «Вольная сцэна». Галоўныя ролі выконваюць Генадзь Аўсяннікаў (Калабок) і Тамара Міронава (Паліна).

✔ Адной з апошніх прэм'ер мінулага года ў Беларускім дзяржаўным маладзёжным тэатры стала «Позняе каханне» А.Астроўскага ў пастаноўцы І.Малова. Галоўныя ролі ў прэм'ерным паказе выконвалі С.Ждан, С.Гусарава, І.Фільчанкоў, С.Сідорчык.

✔ Вольга і Алесь Маханьковы, Алег Рыхтэр, Юрась Франкоў — выканаўцы галоўных роляў у новым спектаклі Беларускага тэатра «Лялька» (Віцебск) «Кот у ботах». Першымі гледачамі пастаноўкі сталі ўдзельнікі тэатральнай лабараторыі лялечных тэатраў Беларусі ў Віцебску.

✔ У канцы снежня мінулага года ў Нацыянальным акадэмічным тэатры оперы Беларусі прайшоў прэм'ерны паказ оперы Д.Вердзі «Трубадур». У стварэнні спектакля ўзялі ўдзел дырыжор А.Анісімаў, рэжысёр Б.Утораў, хормайстар Н.Ламановіч, мастакі Л.Ганчарова і Э.Грыгарук. У галоўных партыях заняты салісты беларускай оперы.

✔ Навагодні падарунак сваім маленькім гледачам зрабіў Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр. Тут адбыўся прэм'ерны паказ казкі для дзяцей «Па зялёных пагорках акіяна». Пастаноўку ажыццявілі рэжысёр-пастаноўшчык К.Агароднікава, мастак-пастаноўшчык М.Лашыцкі. Музычнае афармленне І.Чарапко і А.Бачылы. Ролі выконвалі А.Шароў, І.Чарапко, Т.Новік, В.Емяльянаў, Н.Падвіцкая і інш.

Канцэрты

✔ 27 лістапада ў межах фестывалю «Беларуская музычная восень» адбыўся канцэрт сімфанічнай музыкі, наладжаны Польскім інстытутам. Канцэрт быў прысвечаны юбілею Ігнацы Яна Падзярэўскага. «Дванаццаць песень» (на словы Кутула Мэндэса) і «Татраўскі альбом» выдатнага польскага кампазітара ўпершыню прагучалі ў выкананні сімфанічнага аркестра. Аўтарам удалай і яркай інструментоўкі стаў М.Жултоўскі. Выконваліся і творы іншых польскіх кмпазітараў — П.Лукашэўскага, А.Гурылевіча. Маладзёжны сімфанічны аркестр, складзены са студэнтаў і выпускнікоў Варшаўскай кансерваторыі, уразіў сталым, прафесійным выкананнем. Вельмі прачулена агучыла песні Падзярэўскага салістка Анна Любаньска — мяккі, матавы тэмбр яе мецца-сапрана прынёс слухачам сапраўдную асалоду. Адным словам, польскія музыканты з годнасцю прэзентуюць сваю культуру. Ёсць чаму павучыцца.

К.Крывашэйцава.

Экран

✔ «Тайвань на ўздыме: новае кіно, новыя перспектывы» — такую назву мела праграма фільмаў, што была паказана з 13 па 17 снежня мінулага года ў сталічным кінатэатры «Перамога».

Канферэнцыі

✔ У Беларускай акадэміі музыкі ў канцы мінулага года прайшла навуковая канферэнцыя «Беларусь і музычная спадчына XX стагоддзя», у якой узялі ўдзел даследчыкі з Мінска, Гродна, Магілёва, Віцебска.

Народная творчасць

✔ У канцы мінулага года ў Лепельскім краязнаўчым музеі працавала выстаўка работ мясцовых мастакоў пад назваю «Фарбы Лепельшчыны». Разам з творамі самадзейных аматараў выяўленчага мастацтва свае творы

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Volha Niachai. **"National Film, Belarusian Film"** (p. 2).

The National Festival of Belarusian Film — the Brest film biennial — took place last autumn. Can the films made today in Belarus be called Belarusian? Do they reflect the life of our people, their mentality, genetic memory and present-day spiritual problems? There is one more question: to what extent do these films have a right to be called artistic in terms of imagery (including documentaries)? Or is it only a film production, a means of preserving the production resources of Belarusfilm? These questions are hardly likely to have simple answers.

Liudmila Vakar. **"For Belarus, Chagall and the Others.., or the Art of Marc Chagall in the Retrospective of the Artistic Culture of Belarus of the 18th–19th Centuries"** (p. 9).

The art of Marc Chagall is mostly considered in the context of Russian and European avant-garde. His works, however, are easily correlated with the Belarusian artistic tradition and logically continue its development.

"Aleg Zaliotniew: 'I Have Been Trying to Compose With Sincerity and Inspiration...' " (p. 14).

During the period of summers vacations, the lull in the musical life of Minsk was interrupted by the premiere of Aleg Zaliotniew's new composition — the romantic mono-opera *The Solitary Bird*. This event was really interesting and extraordinary, since for the first time in national music a big composition was dedicated to our famous countryman — the poet Adam Mickiewicz.

Yawhen Shuneika. **"Westward, to Make Sketches"** (p. 17).

One of the most important signs of artistic independence is a possibility to travel abroad for professional purposes. Today artists are most of all lured by the closest of the leading Western countries — Germany. Resulting from such travels is the exhibition "Germany As Seen by the Belarusian Artists".

Ales Taranovich. **" 'Enchantment With Reality' or the Apotheosis of 'Heartless Culture'?"** (p. 22).

A horseman, with his head split, is holding his own brain in his outstretched hand. The caption below says: "Body World. Enchantment With Reality". This poster has been on Berlin's advertising pillars for more than half a year. It is a very popular exhibition, which has been prolonged several times.

Barys Buryan. **"An Instant With Eternity — Argument and Harmony"** (p. 23).

The first among the actors of the Minsk Yanka Kupala Theatre of whom the author thought as a classic of Belarusian actor's art, was Uladzimir Uladamirski. "Old Ulad", as his colleagues lovingly called him, is scarcely younger than himself.

Ales Kushniarovich. **"The World of Romanesque Art and the Culture of Belarus"** (p. 28).

In the 10th century, with the adoption of Christianity, the Byzantine artistic style came to Belarus, where it was creatively revised in the 11th—12th centuries by the Polatsk and Grodna artists, who took into account the local ethnic sacral symbolism. At the same time, Western Europe also witnessed the blossoming forth of art connected with the spread of the Romanesque style. However, no special research has been so far done into its influence on Belarusian art.

Vadzim Hlinnik. **"The Choir of Bernardine Fathers in Budslav"** (p. 31).

The history of the Budslav Bernardine Monastery began in 1504. But its heyday was in the latter half of the 18th century. The history of the local choir goes back to that period.

Iryna Smirnova. **"The Harmony of Picture and Music"** (p. 34).

The problem of unity of the screen picture and the music arose as soon as film making came into being. But the silent film had never been really voiceless. Various methods of solving this problem can be observed in the Belvideocenter's programme presented at the 2001 Brest Film Festival.

Nadzieya Sawchanka. **"The Faces and Facets of the Past"** (p. 37).

Last autumn, the National Museum of the History and Culture of Belarus hosted virtually unique photo exhibitions. One of them was "The Art of Photo Portrait: in Search of Traditions. 1860s—1940s".

Tamara Yakimenka. **"Lidziya Mukharynskaya. The Terra Sacra of the Heritage. A Glance From the 21st Century"** (p. 42).

Lidziya Saulawna Mukharynskaya is a Belarusian folklore musicologist and educator. The main subjects of her research are the genetic nature, semantics and aesthetical essence of folk music. The publication concerns her heritage.

Volha Bazhenava. **"Another Talent of the Princess of Niasvizh"** (p. 46).

Franciszka Ursula Radziwill of the Wiszniewiecki stock (1705—1753) was an extraordinary woman of her time. The Princess's contribution to the golden age of the Niasvizh culture of the 18th century is, as it were, in the shade of her husband's deeds.

She remains in the history of culture as the author of plays, which had been performed at the palace theatre of the Niasvizh Principality for nearly two hundred years.

Uladzimir Maltsaw. **"On the Destiny of the Forgotten Theatre"** (p. 52).

A review of Hanna Hershtein's book *The Destiny of One Theatre* published in Minsk in 2000. The book traces the creative life of the Belarusian State Jewish Theatre, which once existed in Minsk.

* * *

The issue carries the artistic life news of the last months of the past year, pages of the calendar of Belarus for the month of February and advertising.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 21.01.2002. Фармат 60х90 $^1/_8$. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 667. Зак. 3351.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

паказалі і прафесійныя мастакі А.Ільіноў, А.Скавародка, А.Бухаркін.

✔ Звычайная жанчына Марыя Грынкевіч з пасёлка Шарашова, што на Пружаншчыне, валодае талентам адчуваць прыгажосць і дарыць яе людзям. Пацвярджэнне гэтаму — выстаўка яе ільняных тканых вырабаў у Музеі-сядзібе «Пружанскі палацык». Пэўная з іх частка ўпрыгожана вышыўкай, карункавым арнаментам, махрамі. Экспазіцыя была разгорнута ў снежні мінулага года.

Раіса Зінчук.

✔ У галерэі Маладзечанскага музычнага вучылішча прайшла выстаўка твораў настаўніка мясцовай дзіцячай мастацкай школы В.Лазоўскага, дзе былі паказаны жывапісныя і графічныя работы, створаныя восенню мінулага года.

Выданні

✔ У снежні мінулага года выйшаў першы нумар «Тэатральной газеты». Аб'ём выдання — 2 друкаваныя аркушы. Перыядычнасць — 2 разы на месяц. Заснавальнік і выдавец — Юрый Валькоўскі. Галоўны рэдактар — Святлана Бартохава. Заснавальнік спадзяецца, што «дзякуючы газеце тэатр палюбяць нават тыя, хто ніколі не быў ягоным прыхільнікам. Гэта важна, бо менавіта тэатр... можа стаць альтэрнатывай той «чарнусе», якая абрыньваецца на нас з кінаэкранаў і відэо».

✔ Выдавецтва «Беларусь» накладам 1000 экземпляраў выдала зборнік песень беларускіх кампазітараў на вершы Васіля Жуковіча. Многія з надрукаваных твораў ужо прагучалі на эстрадзе ў выкананні вядомых спевакоў і Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Беларусі, а некаторыя яшчэ чакаюць сваіх выканаўцаў.

✔ «Іскры майго жыцця». Так назвала альбом сваіх твораў мастачка Нінэль Шчасная, які выйшаў у мінулым годзе ў выдавецтве «Беларускі Дом друку» накладам 1000 экземпляраў. У альбоме змешчана каля трохсот рэпрадукцый работ вядомай творцы.

Старонкі календара: люты 2002

2

50 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Іванаўны Отчык**, беларускага скульптара, мастака-медальера.

9

150 гадоў з дня **першай пастаноўкі ў Мінску оперы «Вясковая ідылія»** («Сялянка») на лібрэта В.Дуніна-Марцінкевіча, музыку С.Манюшкі і К.Кжыжаноўскага.

10

60 гадоў з дня нараджэння **Алега Міхайлавіча Чыркуна**, беларускага кампазітара.

11

195 гадоў з дня нараджэння **Напалеона Орды** (1807–1883), піяніста, кампазітара, педагога, мастака, творчасць якога звязана з мастацкім жыццём Польшчы і Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Іванавіча Лук'янава**, беларускага жывапісца.

12

100 гадоў з дня нараджэння **Васіля Піліпавіча Лапіна** (1902–1991), беларускага і рускага спевака, заслужанага артыста Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Васіля Уладзіміравіча Палійчука**, беларускага скульптара,

60 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Васільевіча Буралкіна**, беларускага скульптара, графіка,

60 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Паўлавіча Дрынеўскага**, беларускага харавога дырыжора, народнага артыста Беларусі.

13

90 гадоў з дня нараджэння **Ганны Купрыянаўны Панкрат** (1912–1995), беларускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі,

85 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Васільевіча Дзідзенкі** (1917–1972), беларускага артыста эстрады, заслужанага артыста Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Кірылавіча Шэхава**, беларускага артыста балета, народнага артыста Беларусі.

15

80 гадоў з дня нараджэння **Паўла Рыгоравіча Чабаненкі**, беларускага дырыжора, педагога, заслужанага артыста Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Мікалаевіча Якавенкі**, беларускага скульптара.

16

80 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Уладзіміравіча Шостака**, беларускага самадзейнага разьбяра па дрэву.

17

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Восіпавіча Крываблоцкага**, беларускага мастака манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, жывапісца.

18

80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Данілавіча Брацennікава**, беларускага скрыпача і педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Андрэевіча Савіцкага**, беларускага мастака-жывапісца, народнага мастака Беларусі, народнага мастака СССР.

19

235 гадоў з дня нараджэння **Юзафа Пешкі** (1767–1831), польскага мастака, творчасць якога звязана з Беларуссю,

70 гадоў з дня нараджэння **Альфрэда Пятровіча Шутава**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага работніка культуры Беларусі.

20

50 гадоў з дня нараджэння **Віктара Арцёмавіча Каўшыркі**, беларускага мастака манументальна-дэкаратыўнага мастацтва і мастацкага праектавання.

21

50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Міхайлавіча Паграноўскага**, беларускага мастацтвазнаўца.

22

80 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Міхайлавіча Марусалава** (1922–1982), беларускага дзеяча цыркавога мастацтва, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Івана Ціханавіча Ціханава** (1922–1993), беларускага жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Івана Якімавіча Міско**, беларускага скульптара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Ірыны Васільеўны Назімавай**, беларускага мастацтвазнаўца і педагога.

23

85 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Аляксандравіча Карнавухава** (1917–1984), беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі,

85 гадоў з дня нараджэння **Эты** (Эдзі) **Майсееўны Тырманд**, беларускага кампазітара і педагога,

75 гадоў з дня нараджэння **Ганны Васільеўны Аўдзеенкі**, беларускай спявачкі, заслужанай артысткі Беларусі.

24

100 гадоў з дня нараджэння **Івана Маркавіча Хвораста** (1902–1983), беларускага танцоўшчыка, балетмайстра, збіральніка харэаграфічнага фальклору, заслужанага работніка культуры Беларусі.

26

70 гадоў з дня выхаду **першага нумара газеты «Літаратура і мастацтва».**

27

125 гадоў з дня нараджэння **Паўла Ільіча Ціханава** (1877–1944), рускага спевака і педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

28

100 гадоў з дня нараджэння **Паўла Нічыпаравіча Гаўрыленкі** (1902–1961), беларускага жывапісца.

29

130 гадоў з дня нараджэння **Вітольда Каятанавіча Бялыніцкага-Бірулі** (1872–1957), беларускага і рускага жывапісца, народнага мастака Беларусі, народнага мастака СССР.

Manifesta 4

Europaische Biennale zeitgenossischer Kunst
Еўрапейская біенале сучаснага мастацтва
Франкфурт-на-Майне, 2002

Ад 1996 года біенале *Manifesta* праходзіла ў розных краінах і гарадах Еўропы. Распачатая ў Ротэрдаме, яна працягнулася ў Люксембургу ў 1998 г. і ў Любляне ў 2000 г. Ужо каля двухсот мастакоў з 46 еўрапейскіх дзяржаў узялі ўдзел у *Manifesta*.

Чарговая Еўрапейская біенале сучаснага мастацтва *Manifesta 4* пройдзе ў горадзе Франкфурт-на-Майне. З вясны па восень 2002 г. маладыя мастакі, што жывуць і працуюць у Еўропе, пакажуць свае работы ў выставачных і грамадскіх цэнтрах і музеях Франкфурта. Гэты горад быў абраны Радай Міжнароднай арганізацыі Manifesta дзякуючы яго «выдатнай культурнай інфраструктуры». Вылучэнне горада было ініцыявана кіраўніком Мастацкай асацыяцыі Франкфурта Нікалаўсам Шафтхаўзэнам.

Адкрыццё біенале адбудзецца 24 мая 2002 г.

Manifesta 4 працягнецца з 25 мая па 25 жніўня 2002 г.

Атрымаць дадатковую інфармацыю і заявіць пра свой удзел у біенале беларускія мастакі могуць па кантактных адрасах, пададзеных ніжэй.

Вэб-сайт: www.manifesta.de
Кантакт: **Manifesta 4**
c/o Künstlerhaus Mousonturm
Martina Aschmies
Waldschmidtstr. 4
D-60316 Frankfurt
Tel. +49 (69) 405895–14
Fax. +49 (69) 405895–40
medif@manifesta.de

Індэкс 74958

1'2002



МАСТАЦТВА



Алесь Пушкін. Ганна. Ляўкас, тэмпера, пазалота, інкрустацыя, 2001.

ISSN 0208–2551. Мастацтва. 2002. № 1. 1–56.